

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO III

(Teoría General de la Información)



TESIS DOCTORAL

**Aproximación a una teoría de la información gráfica:
un estudio del lenguaje fotográfico**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana María de Luis Otero

DIRECTOR

Javier Davara

Madrid, 2017

Tesis Doctoral

*“Aproximación a una teoría de la
información gráfica: un estudio del
lenguaje fotográfico”*

por Ana María De Luis Otero

Universidad Complutense de Madrid

Octubre de 2015

DIRECTOR DE TESIS: PROFESOR DR. D. JAVIER DAVARA

DEPARTAMENTO PERIODISMO III



Sólo hay un medio para mantener en pie una
sociedad libre y es mantener al público informado
(Joseph Pulitzer)



ÍNDICE	1-2
RESUMEN.....	3-6
ABSTRACT.....	7-9
AGRADECIMIENTOS.....	10-11
METODOLOGÍA DE TRABAJO E HIPÓTESIS.....	12-14
MARCO CONCEPTUAL.....	15-25

PARTE I EL PROCESO VISUAL

I.1 Teoría de la percepción visual	27-30
I.2 La Gestalt	30-37
I.3 El pensamiento visual	38-43
I.4 Aproximaciones a la percepción: Sistemas de Comunicación visual.....	44-46
I.5 El proceso perceptivo en la filosofía	47-59
I.6 El desarrollo perceptivo	60-66
I.7 El sistema visual humano	66-72
I.8 La Visualidad. Metodología Visual	72-87

PARTE II LENGUAJE FOTOGRÁFICO Y FOTOPERIODISMO

II.1 Acerca de la Fotografía: Breve historia del fotoperiodismo.....	89-102
--	--------

II.2 El Fotoperiodismo como documento social	103-110
II.3 La influencia de la imagen en los medios de comunicación.....	110-116
II.4 Genética de las imágenes: Modos de ver, modos de fotografiar.....	116-143
II.5 La lectura de la Imagen: semiótica	144-150

PARTE III PROCESO DE LA COMUNICACIÓN VISUAL

III.1 El proceso de la comunicación fotográfica: conceptos	151-162
III.2 La articulación del mensaje fotográfico.....	163-167
III.3 La activación de la coherencia visual.....	167-169
III.4 La narrativa visual del lenguaje fotográfico.....	169-176
III.5 Estructuras de una imagen.....	176-180

PARTE IV LA PRENSA ACTUAL: EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO EN INTERNET

IV.1 Las redes sociales	183-184
IV.2 Compartimos lo que vemos.....	185-189
IV.3 Lo que vemos: lo visto y subido	189-191
IV.4 La percepción de un ojo no periodístico.....	191-193
IV.5 El fenómeno del "Selfie"	194-198
IV.6 El milagro de la escena: retoques, el fin de la era.....	199-203
IV.7 El futuro en sus manos	204-205
Conclusiones	206
Bibliografía	207-211
Las mejores imágenes de la historia del fotoperiodismo	211-233

RESUMEN

Tiempo después y tras casi 30 años de trabajo mantengo la hipótesis acerca de cómo ven las personas que están sujetas a ver y analizar lo que sucede por ser noticia. Otras, en cambio, justifican el escenario acaso reconocido pero ninguna de ellas, ve lo mismo. Analizando a los que me precedieron, viendo y leyendo y tras haber escrito mi primer libro de fotografía social, hoy considero que todo ello es el fruto de una tesis que justifica el por qué de la fotografía, la influyente consideración de la percepción visual, la psiqué y la forma de ver que hace que hoy, sea mi tesis doctoral.

Una trabajo de investigación acerca de la información gráfica, vista desde el punto de vista del ojo que dispara; el del fotoperiodista que verifica la información, en definitiva, la aproximación al fotoperiodismo; ¡qué gran contradicción cuando hoy, me dedico en parte a ayudar a los discapacitados visuales! He aprendido a ver a través de los ojos de las personas que ven menos y las sensaciones que les ocupa vista la escena con ciertas carencias acaso es la misma, y realmente es impactante el esfuerzo que hacen por converger en el mismo punto que nosotros. Gracias a la tecnología, los tiempos y la forma de mirar, han cambiado la forma por la cual se conceptúa una imagen, y por tanto, se ve, mira y se considera todo de otra forma.

Una teoría que justifica la importancia de la imagen desde sus inicios y habida cuenta de la enorme repercusión que ésta tiene dentro de la sociedad actual que todo lo justifica con una foto. Somos un universo de imágenes que nos invade y nos reconforta porque cuando no la tenemos la buscamos de forma compulsiva. La educación visual ha transformado la semiótica del lenguaje y ha obtenido un nuevo código que ha generado el lenguaje fotográfico que hoy todos compartimos, vemos y guardamos.

La importancia de la foto, la forma, el fondo, la realidad social del fotoperiodismo actual, vierte en estas líneas una conclusión única que valora la imagen como la gran forma de comunicar cuanto acontece, de recordar lo que ha sucedido y de rememorar lo que sucedió. El resto lo pone el sujeto que dispara, la persona que lo interpreta y en generaciones venideras, la historia de la imagen analizará qué hacíamos, cómo y por qué se disparó así.

El acercamiento a la imagen fotográfica desde la aparición o mejor dicho popularización de las cámaras fotográficas compactas, hoy, móviles, ha hecho que las modalidades de acción de los códigos visuales en la comunicación efectiva resultante, de como lugar a un método poco eficaz de distribución masiva de contenidos visuales sin exigir el menor compromiso ni defender el concepto específico y funcional de la imagen; base sustantiva sobre la que trabajar en la búsqueda de otras especificidades, antaño únicas, foto más información y sobre las que indefectiblemente retornamos para revertir, lo que hemos visto.

Dicha codificación visual en la fotografía informativa, hace que tengamos que delimitar de nuevo los criterios de concepto y enfoque teóricos que permitan desarrollar el trabajo de una forma concreta. La relación ya trastocada entre los métodos de elaboración, difusión y uso de las informaciones gráficas ha hecho que despierte un fuerte despliegue de miradas y reflexiones en torno al acto fotográfico y de nuevo a favor del hecho comunicativo y global de esta sociedad, hoy interconectada.

La complejidad del entorno, acaso simple a primera vista, y la falta de atribución de los códigos visuales hace que sin duda, el valor de lo visto, lo fotografiado y lo contemplado como apertura de información invalide la imagen en sí misma, y por tanto, cualquier persona con una tecnología punta, pudiera parecer que es capaz de obtener lo mismo que otro en semejante tesitura pero no sucede. He ahí la cuestión; la única, la verdadera cuestión que justifica el lenguaje fotográfico, el mismo que sucediera cuando surgió la fotografía y ésta fue elegida como la única capaz de interpretar una información en el instante necesario. Y hoy, a pesar de los tiempos, también.

La realidad misma ya no puede ser entendida si no es a través de las imágenes y es por tanto, en esa realidad en la que encontramos la interpretación de lo que tiene lugar. Ya no es posible buscar la realidad tras la imagen, sino que hay que buscar una imagen que subsista tras cualquier realidad. El hombre vive en función de las imágenes, crea, imagina y distorsiona las mismas, y en ese entramado que llega a tener tintes de alucinación, comprende el universo único capaz en donde asir sus gustos, peculiaridades, formas de entender la realidad y sobre todas las cosas, de interpretarla.

El abuso de las imágenes nos ha hecho incapaces de disfrutar lo que el ojo ve, y quizá, inconscientemente, guardemos todo con la idea de ser capaces de disfrutarlo de nuevo como si nuestra memoria visual no nos permitiera hacerlo; y no nos lo permite. Jamás lograremos encontrar el punto de equilibrio necesario en donde vivir y recordar y diferenciarlo del que hemos fotografiado sin vivirlo.

El exceso y la falta de criterios a la hora de disparar genera imágenes huecas, acaso similares y imposible de identificar en un cajón, ora internet. Cuando veas una imagen que represente una información y ésta sea tuya porque sea esa tu forma de mirar, entonces, y solamente entonces, te podrás considerar fotoperiodista, y entonces, y solo entonces, tus imágenes serán guardadas para siempre, no en la retina, en nuestro magnífico y selecto archivo de ideas e imágenes.

Reproduzcan por un instante alguna imagen en su cerebro que guarden con especial ternura. Esa, evoca otros elementos intangibles, acaso del espacio ulterior que aparentemente no se han visto, y esa, obviamente, no se olvida.

He tratado de reconstruir las razones por las cuales las personas, todos nosotros, fotografiamos casi todo; antes y entonces, ahora y mañana. Observar y detener el instante nos ha hecho vulnerables al tiempo y lo vemos pasar dentro de nuestra memoria.

Solamente la ética de la visión nos permite articular un sentido único de lo que vemos, un empeño fotográfico que valoramos como nuestro porque somos nosotros los artífices del disparo. La fotografía no es otra cosa que la experiencia capturada, el arma ideal para establecer una relación entre la conciencia de lo vivido y el recuerdo de lo olvidado.

En cualquier caso, y en todos los casos, es un mundo apasionante que he podido estudiar, compartir, realizar y acaso, en esta etapa de mi vida, valorar como algo enormementepreciado. Solamente eso.

PALABRAS CLAVE

**FOTOPERIODISMO-IMAGEN-LENGUAJE VISUAL-PERCEPCIÓN-FOTOGRAFÍA-
LENGUAJE FOTOGRÁFICO**

ABSTRACT

After thirty years working on photography I still wonder how can everyone live, watching how things turn up and how can news pop in your life without realising how it happened. If I analyze all the photographers that worked on this item and after writing my first book about social photography, I consider that all this work is not only about photography; how do we see, what happens in the meantime, how our brain works and turns on psiqué or percpetion, the way in which we see nowadays is something more.

The photographs in photojournalism that we have nowadays, have had a great advance thanks to the compact cameras, mobiles and other resources. The new visual codes that have been the result of the effectiveness in communication are however, the new and effective method to distribute massive visual contents. The substantive basis on which to work has been the search for other ways to look, to take pictures and also to information. Anyhow, it has been the new basic line in which people oftenly now communicate information.

This informative visual coding photography, forces us to define again the criteria and new concept and the theoretical approach to further development on how to work in that particular way of making pictures. The bad relationship between the methods of how to work on, how to turn it up, and the use of graphic information has brought up a strong deployment of looks and reflections based on the

photographic act and again behalf of the communicative and comprehensive facts about how this society is now on line.

The complexity of the environment, maybe simple at a first glance, and the lack of attribution of visual codes makes no doubt to see the value of photography. The photographs are seen as information disclosure invalidating the picture itself, and therefore, anyone with an advanced technology or any device could appear to be able to get the same as another in such a frame but really it does not happen. That cannot have place because of a lack of problems that have to do with psychology, perception, watching, perception, sensibility, etc.

That is the question; the only real question that justifies the photographic language, the same as happened when the picture came up and it was chosen as the only one able to check in an information necessary at the moment. And today, despite the times, too.

Reality itself and can not be understood if not through images and is therefore in the photojournalism in which we find the interpretation of what takes place. You can no longer find the reality behind the image, but we have to find an image that persists after any reality. Men live creating images, creates, imagines and sees the same, and in that framework that he gets the only universe that is able to grab is the ways of understanding reality and all things, to feel it.

Tons of pictures are made us unable to enjoy what the eye sees, and perhaps unconsciously keep everything with the idea of being able to enjoy it again as if our visual memory did not allow us to do so; and it does not allow this either. We never succeed to find the point of equilibrium necessary to live and remember and distinguish it from that we have photographed before.

When we shoot we make a picture, similar and not identifiable if it was kept with no name in a drawer case. We can see millions of pictures as the one we have made. But only when you see a picture that represents the way you see informa-

tion go through, then, and just then, you may and it is yours because it's the way consider yourself a photojournalist, and then, and only then, your images will be saved forever, not in the retina, in our history and you will be a member of the ones that have seen it like that.

Reproduce any picture for a moment in your brain to watch with special tenderness. That makes you feel other things, perhaps the next thing that apparently you have not seen yet. Obviously, it will come up to you.

I have tried to go through all the reasons why people try to photograph almost everything; before then, now and tomorrow. Stop and watch and see how shot that can make us vulnerable to time and let us spend some time remembering it. You make it because it brings you back to memories, and those, mean you are alive, you had a life, you want to go back to that life. Isn't it wonderful?

Only ethical vision allows us to watch a unique sense of what we see, a photographic way of life as we value ours, because really we are the architects of the shot. Photography is nothing but the experience captured, the ideal place to establish a relationship between consciousness of lived experience and the memory of the forgotten weapon. In any case, and in all cases, it is a fascinating world that I could study, share, perform and perhaps, at this stage of my life, I greatly value as something that is precious for me, that has meant part of my life and that brings me fresh air each time I breath and can see my pictures.

This study means that every shot has been made because something took place. Something that made us make it. Just that.

Keywords

**PHOTOJOURNALISM-IMAGE-VISUAL LENGUAJE-PERCEPTION-PHOTOGRAPHY-
PHOTOGRAPHIC LANGUAGE**

Agradecimientos

Quiero agradecer después de veinticinco largos años al Profesor Doctor D. Javier Davara todo su apoyo, tiempo y conocimiento. Él siempre creyó en mi vocación acaso la única que tuve desde que me recuerdo niña, la fotografía, que siempre me sirvió para expresarme.

A mi hijo Hugo, por haberme enseñado a que hay otro mundo que no percibimos y que está al alcance de todos cuantos poseen una discapacidad visual; eres un ejemplo de vida para todos y para mi has sido el motor que ha hecho que constituya D.O.C.E., la asociación en defensa de los discapacitados visuales. Tú y todos vosotros aprendéis a vivir sin parte de lo que nosotros muchas veces ni miramos. Esto es tan grande que me conmueve y has sido un motor para poder terminar esta tesis y siempre para apreciar, si cabe, aún más la vida.

A mi hija Elvira por haberme mostrado el único modo posible de ver la vida; la de la coherencia y el amor en estado puro. Tu forma de asir las circunstancias y de ver lo que es verdaderamente importante me recuerda, que lo único real debe ser siempre aquello que te llega al corazón. Tu compañía en los momentos complicados ha sido y es, determinante para que siga con los proyectos que inicié y que tendrán forma en los próximos años. Gracias por compartir conmigo lo malo; lo bueno lo tenemos siempre, que es nuestra mágica unión.

A mi padre, q.e.p.d, al que prometí leer esta tesis hace ya doce años. Has sido siempre mi ejemplo y sigues siendo la persona en quien me inspiro cuando caigo. Tu discapacidad física me hizo entender que la vida solamente es esfuerzo y que con él y la voluntad, puedes llegar adonde quieras. Sin tu tesón ninguno de nosotros hubiésemos seguido y es en tí en quien me miro cuando caigo. Y caigo muchas veces. Gracias por hacerme ver que se puede seguir aunque todas las

dificultades se presenten juntas; todo sucede, si tienes una razón para seguir adelante. La vida es dura y contradictoria, decías.

A mi familia, madre y hermanos, por ser el pilar en donde me apoyo cuando en la vida he hecho planes y se han torcido de aquella manera. Quizá sin vosotros, todo esto tampoco hubiera sido lo que es.

Y a mis amigos, D. Pedro Gil Corbacho y a D. Carlos Enrile D´Outreligne por todo su apoyo a lo largo de todos estos años. La amistad quizá es solo eso; gracias por demostrármelo siempre.

Gracias a la fotografía que desde niña me fascinó y me permitió expresarme. Sin la comprensión de lo que ha significado para mi, esta tesis no hubiera sido una realidad.

Y no puedo terminar este texto sin darle gracias a la vida que me ha dado tanto.



Ana María De Luis Otero

Periodista. Profesora C.C. Información

HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA DE TRABAJO

La valoración de la imagen, el contexto en el que nació, cómo sucede cuando una persona decide congelar el momento, qué sucede cuando percibimos algo, todas estas preguntas y todas las demás, se ven explicadas y justificadas en esta tesis doctoral.

Parto de la idea de que el ser humano ve, mira, obtiene datos pero todo quiere conservarlo en su memoria; de ahí, que todas las imágenes se guarden ahora. Y es en este afán, en donde he descubierto que todo cuanto se ve, se quisiera conservar porque la memoria visual nos confunde, nos hace olvidar imágenes aparentemente almacenadas y nos hace prever que en poco tiempo, perderemos la noción de lo vivido.

En esa hipótesis conservo la razón por la cual considero que el fotoperiodismo es el digno heredero de la historia que nosotros conocemos como reciente. No existe otra forma de informarnos que no sea la gráfica porque en la audiovisual, la memoria no presenta características oportunas para hacernos ver que lo que acabamos de vivir permanezca.

Esta hipótesis que comencé a organizar cuando apenas tenía 20 años y me ganaba la vida vendiendo imágenes mientras estudiaba, me hace hoy con el conocimiento, comprender que todo aquello era por algo; ese magnífico algo en donde me sumerjo cuando quiero expresar aquello que me pertenece, que es arte, noción de la belleza o acaso, forma de transmitir lo que acabo de percibir.

La influencia de lo que somos viene dada por el discurso intelectual, el psicológico, el estado de ánimo, el conocimiento, etc, etc, sin todos estos datos nuestras imágenes no serían nuestras. Llegar a un estilo propio es como escribir y saber que ese texto es tuyo.

Con las imágenes todo ello supone lo mismo. Cuando en un cajón veas miles de fotos y digas, ésa es mía, aunque no tenga nombre, todo el mundo sabrá que es

tu estilo, tu forma de determinar la realidad y de asir el universo completo en un horizonte que has cortado con tu forma de ver; la única de entender la vida. A lo largo de esta tesis he realizado un estudio de la historia del periodismo gráfico y con él la forma de mirar desde la vertebración de la imagen en su contexto hasta nuestros días.

Para poder verificar dicha experiencia, he tenido que recoger imágenes singulares que muestran y demuestran, los usos del lenguaje fotográfico comprendidos en instantes que hoy forman parte de la historia del periodismo gráfico, su gramática y la comprensión última que da lugar a la vertebración de los usos de la imagen dentro del periodismo.

El recorrido visual acaso corto, si nos remontamos a tres siglos, puede constatar la influencia social, económica, tecnológica, psicológica y humana que ha hecho que en circunstancias similares, nunca se hagan tomas iguales. Por ello, ante la singularidad de la frase tan manida, *“una imagen vale más que mil palabras”* explico el contexto, la rigurosidad de lo icónico y la semiótica del lenguaje no verbal, ese, que a través de la imagen genera dentro de la percepción humana, el uso y el abuso de su psiqué.

No ha sido fácil cuantificar la historia del periodismo y separarla del contexto gráfico normal en el que hoy en día nos movemos. Las cámaras fotográficas han pasado de establecer una relación de inferencia con el presente y a ofrecer una visión de la experiencia allá en donde estés. Presente, pasado y futuro volcado en una fracción de segundo.

Según el estudio de las imágenes, he comprobado cómo se constata la percepción humana dependiendo de los siglos, y curiosamente, aunque vemos imágenes desgastadas y aparentemente fuera de lugar hoy en día, todas están estruc-

turadas desde el punto de vista del autor, sin apenas alteración visual de óptica, cuando la hubo, y con la medida que correspondiera a un 50 m.m; es decir, la visión humana. No podemos dejar en saco roto, la concepción de lo visto y lo vivido en cualquiera de las épocas, porque aunque se tiende siempre a confundir el marco referencial con el marco intertextual, podemos atribuir la esencialidad del objeto representado cuando el medio de representación es una cámara.

En la historia gráfica hemos comprobado que todo el modelo retórico pasa a un segundo plano con la fuerza de las imágenes que ilustran, describen y desarrollan un texto en sí mismo.

El tráfico de elementos en la escena, el movimiento, la inclusión de las manos, el tronco o a veces, varios elementos a la vez, no ha hecho sino realizar un diálogo único en cada escenario y no podemos dejar de leer esa imagen sino es con un latente discurso visual que nos lleva a la percepción absoluta de lo aprehendido.

Finalmente he elegido algunas de los millones de imágenes que podemos ver; son unas que no podremos olvidar, quizá porque el motivo que nos lleva a recogerlas sea el mismo que nos lleve a no poder evitar representarlas. Son cuadros representados de nuestra época, quizá de una historia en la que nosotros mismos participamos y siempre la tendremos en la memoria; ¡qué capaz es nuestra memoria visual!

La mente tiene esa facultad, tal y como hemos podido estudiar en esta tesis, y la fotografía de prensa, y sobre todas las cosas, en los fotógrafos de prensa, coexiste la descripción visual retórica que trata de hacer de una imagen, de un titular, de una escena, de una noticia, y de un reportaje, una historia que siempre ustedes recordarán. El acto fotográfico no es otra cosa que un modo que verifica la experiencia y también una forma estratégica de verificar nuestro yo. Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención. La fotografía no es una porción de tiempo sino también de espacio. ¡Qué grandiosidad si lo analizamos bien!

Marco Conceptual

La tesis explica y justifica la influencia de la fotografía en los medios de comunicación de masas, el interés de la iconicidad, de la imagen, el contraste, el color y de la suma de efectos icónicos que determinan de una vez por todas el lenguaje fotográfico que tienen una dimensión y una teoría más profunda de lo que a simple vista es.

El lenguaje fotográfico discurre en datos referidos a la visión humana, que vemos, como lo vemos, que estimulación recibimos en las percepciones, como relacionamos las variables visuales de tema-o, intensidad, luz, grano, color, forma, etc, La comunicación visual, por tanto se ve afectada con el incremento de los medios visuales. La importancia de la imagen ser definitivamente la que determine las variables de la comunicación social. Una vez comprobaremos la importancia de la imagen en la teoría de la información Tanto informa una foto como dice un titular, pero éste sin aquella no manifiesta ningún interés en la sociedad del siglo XXI.

Las teorías del lenguaje fotográfico, el impacto de la fotografía en los medios de comunicación de masas, las portadas, el blanco y negro vs color, la selección de las imágenes, las caras de la información ,la importancia de la luz,las perspectivas de los que toman esas imágenes hacen de la noticia un concepto diferente. La teoría de la información gráfica justifica el estudio exhaustivo del lenguaje fotográfico. Actualmente el mundo cuenta lo que ve a través de imágenes que guarda en su móvil. Nunca ha habido mayor cobertura de lo que acontece que en un día

cualquiera sin importar qué acontecimientos tienen lugar en él. Todo se mira, todo se guarda, todo se fotografía. La forma por la cual todos vemos la información que tiene lugar hace que aprehendamos la vida desde donde sucede, y todo se almacena para ser publicado y compartido. Si no estás, no existes, pero si no fotografías lo que ves, estás perdiendo información y hoy, en el siglo XXI es un must.

Los años 80 fueron en efecto los años de exploración de la imagen, de ese pensamiento teórico acerca de lo que acontecía que se trasladó a la imagen impresa, a la llamada foto de prensa. El verdadero período que abriría la interrogante de lo que dicho fenómeno sería después, empezaría entonces hasta recrearse en el siglo XXI de la mano de los móviles que todos cámara en ristre documentan como si del último eslabón se tratara.

El modelo de visualidad entendido como punto de referencia de esas imágenes sería justificado en *Les Cahiers de la photographie* de Nori, Gilles Mora y Plossu¹, 1981 o del libro de *La photographie et l'inconscient technologique* de Vaccari o el inmenso libro *Sobre la fotografía* de Susan Sontag² son unos ejemplos. Todos los pensamientos teóricos acerca de la fotografía desembocarían en la constitución de lo fotográfico; del acto procurado en el momento en el cual el pensamiento estructura una información y lo hace imagen.

La episteme de la imagen fue entonces la afirmación de un campo nuevo, el discursos identitario sobre la especificidad, ¿qué es realmente fotografiar? La fotografía como categoría de pensamiento en la dimensión de semiótica de su significado propiamente visual; la percepción, el pensamiento visual y la lógica discursiva que enlazarían con el concepto de su ipseidad; ser en sí. El concepto elaborado del

¹ Nori, Gilles Mora y Plossu .- *Photography, film and comic* ebooksgoogle 1980

² Sontag, Susan.- *Sobre la Fotografía* Ed. Edhasa 1977

noema procuro definir Barthes³ daría lugar a lo que fue, lo que aconteció sobre el concepto de la realidad concreta, la elaboración ontológica de su mensaje y sobre todo del acto en sí mismo; el proceso perceptivo único e individual que daría lugar a que todo cuanto sugiera un fotoperiodista, sucede.

En los años 90 no sucedió mucho más. Lo concreto volvió a sugerir antiguas formas de ver lo acontecido sin mucha más pretensión que la nueva incorporación de la tecnología. Luego llegaron los años de los móviles, del acuse de recibo de haberlo visto y por tanto fotografiado con el único destino de corroborar lo visto; de guardar el pasado para retomarlo en el futuro; publicarlo, compartirlo.

Jamás antes se habían visto tantas imágenes sueltas sin coherencia gráfica, sin discurso aprehendido, sin aquel destello que hacía ver que el ojo que lo había tomado era exclusivamente de un hombre con raza llamado a ser fotógrafo de prensa. Ya todo valía; incluso lo que no estaba hecho para ser visto. La imagen perdió su exclusividad y solamente permanecieron los excelentes que hacen creer que cualquier tiempo pasado, necesariamente fue mejor para la profesión.

El género fotográfico lo es todo menos unívoco. Las intenciones por las cuales se ha creado suponen a muchos espectadores que podría ser a una mera categoría de las imágenes como representación de algo, de ese supuesto real o imaginario, de esos conceptos que compartimos las personas que trabajamos por y para el "imago" cuya raíz no es otra que la representación objetiva de una realidad concreta y de lo abstracto, en cuestión de lo que representa en la memoria.

¿Quiénes de ustedes serían capaces de recordar visualmente cómo fue aquel acontecimiento que vivieron? Situémonos en el año 81. Es el golpe de estado de un país; se llama España. Todos lo vimos en la tele. Una secuencia de una cámara que giraba de izquierda a derecha a través de un cable, no de la óptica tal y como relató Barriopedro. No podemos describir el hecho narrativo ni tampoco el

³ Barthes.- Elementos de la semiología. 1965

hecho visual pero sí tenemos descrita la imagen de aquel momento, su realidad objetiva, la interpretación de los hechos que tuvo más que ver con lo icónico que con lo social.

Como pudo describir Schaeffer en su libro acerca de la fotografía y la visión e imagen, consideramos el proceso como parte del género; en este caso el fotoperiodismo. De ese modo podremos considerar que existe un proceso de relación que nos remitirá indefectiblemente a una imagen gracias a la presencia de algún aspecto o parte de este que parece idéntico a lo visto. En ese término hablaríamos de analogía dentro del proceso visual.

Por otro lado, la semejanza permitirá comparar en base a los criterios ya conocidos la interpretación de los hechos y la similitud entre los elementos distintivos de una imagen representada con los que posee un significado que se basa en algo parecido a lo visto, formas de ver, formas de interpretar; ¿cuántas personas dispararon a las Torres Gemelas? ¿qué semejanza existía entre dichas formas de ver?

Y por último lugar, tendríamos expresamente un proceso de arbitrariedad específico a una imagen cuyo origen sería netamente cultural, aunque con cierto criterio de motivación. No todas las personas que acuden a acontecimientos de esa naturaleza llegan a obtener los mismos resultados; no existe ni la más mínima coincidencia porque no está en nosotros sino en los conceptos ulteriores de codificación de la imagen, la naturaleza del proceso visual y la percepción de los hechos.

Si bien estos conceptos podrían atribuirse a un discurso fotográfico en donde estuvieran plasmados los géneros fotográficos y su relación texto-foto, mi teoría acerca de la imagen y su nivel de interpretación irá sujeto a la forma en la que cada persona interpreta la realidad una vez captada por un profesional que liga el universo del código icónico con el hecho acontecido.

Si asumimos el criterio para analizar los porqués de las imágenes periodísticas a través de su corta historia, podríamos también ser capaces de refrendar que no todas las personas ven de la misma forma; no todas son capaces de captar el instante y procurar que el uso informativo de su texto visual tenga la interpretación debida, no todos son considerados para hacer de sus fotos. Ninguna fotografía podría ser objeto de una definición única mientras que todas, como medio universal de lenguaje pueden representar algo universal, descriptivo e inmensamente gratificante.

A lo largo de la tesis veremos que la influencia en la historia del pensamiento visual y según el proceso por el cual el fotógrafo llega a captar, no podríamos considerar nunca que una imagen es permanente en el tiempo, susceptible de ser clasificada como género de lenguaje o tampoco como discurso histórico. Considero pues la individualidad de cada imagen y sobre todas las cosas, la individualidad de la forma de leer esa foto. No podemos considerar atributos generales, ni siquiera límites ontológicos más allá de la huella de la persona que ha disparado.

La magia del acto fotográfico radica en el punto en el cual la percepción humana es capaz de individualmente, repito, obtener un valor diferencial con relación a las personas que tiene al lado. La esencia de cada imagen, significará la valorización y el significado único y podremos leer su visualidad en relación al sentido de la verdad, de la interpretación, de los cánones, valores, criterios y discursos retóricos capaces de alterar nuestra forma de haber mirado.

Esos autores únicos que brindan la oportunidad de volver a vivir un acontecimiento, ora sin medios como fue en los primeros instantes en los que se congelaba un instante o ahora mismo cuando los móviles de última generación venden la mejor de las calidades. No estamos hablando de cantidad, hablamos de la calidad de la escena, del significado del género y por tanto, no podemos cuantificar con qué se ha hecho sino qué ha supuesto para el que ha disparado.

Es frecuente hablar de una mala cámara, de no tener la óptica adecuada, no vamos por ese camino. La experiencia comunicativa del que sabe mirar, no deduce qué tiene ni con qué va a trabajar; solamente vive una experiencia con su proceso visual, lo percibe, llega a estimular su forma de ver y dispara. Ese significado no está dentro de los cauces de la interpretación de todo lo que se ve.

Mi hipótesis deduce que la persona dedicada a la información visual llega a interpretar sin la cámara, no necesita ahondar en procesos complejos de cuidado y usos de la luz. Su mente es capaz de interpretar lo visto, incluso de medirlo porque e ha medido las escenas con tanta intensidad que puede codificarlas, reproducirlas e incluso atisbar que no se puede disparar. Si eso sucede, o mejor dicho, cuando eso sucede el proceso de lectura de la imagen va más allá de aprendizajes, cursos y teorías del lenguaje fotográfico.

Lo visual llega a ser en sí mismo un género derivado quizá del arte contemporáneo en el cual todo nos invade a través de una imagen. La producción visual del momento y la percepción y experiencia visual de cualquier sujeto lleva a una interpretación libre y múltiple, tenemos una experiencia también dinámica, simbólica y enormemente comunicativa, ya sea por la publicidad, por la musicalidad de los colores y en esa problemática confusión nace el deseo de congelar el momento, de llegar al discurso que domina lo que vemos para que éste tenga autoría.

No nos sirve manifestar que conocemos lo que vemos si no somos capaces de interpretar lo que hemos visto. Las imágenes no tienen autor cuando éste a pesar de no firmarlas sabe que nunca podrían ser suyas. ¿Hay alguien que confunda cómo pintaba Velázquez? No hay duda, como tampoco hay duda de las imágenes de guerra de Sebastián Salgado. No existe ninguna duda porque el sello visual aparece conforme vemos y miramos su trabajo.

Para comprender el trabajo de los fotoperiodistas tendríamos que conocer mejor las cualidades de la imagen como objeto visual. La información gráfica nos permil-

te especificar los conceptos de información versus desinformación si no tenemos las cualidades mínimas de iconicidad, figuración, complejidad, normalización, polisimia, pertenencia al texto, valor estético, carga connotativa y denotativa entre otras cuestiones.

El texto visual será por tanto la lectura de varios significados definidos, determinados previamente que serán integrados en dos factores; uno, la lectura que representa a la realidad y la lectura inherente al lenguaje fotográfico. Una cosa es ver a Tejero apuntar al congreso y otra bien distinta es interpretar qué estaba haciendo y que supuso en ese escenario ver y recordar un golpe de estado. ¿Qué supuso en mí? Nada parecido a lo que pudo vivir Suárez sentado en el escaño en la soledad de su imagen, esperando vivir lo siguiente a unos acontecimientos nada previstos.

La imagen que nosotros recordamos nos da una visión global de la historia de ese día, de ese momento concreto e incluso, por la fuerza de su lectura, seríamos capaces de retratar en cada recuerdo imborrable, cómo eran las imágenes que vimos en ese momento.

El proceso de la interpretación desvelará el potencial comunicativo de una imagen, la interacción de dos lenguajes; el visual y el metalenguaje científico entendido como el lenguaje que explica el lenguaje visual. Si nos vamos más allá de la imagen, podremos ver confluir tres cuestiones que podrán servirnos para interpretar cualquier imagen. La primera será la identificación de la escena, la segunda, el reconocimiento y la tercera, la interpretación. En los dos primeros niveles podremos construir el texto y seremos capaces de interpretar lo visto.

En el análisis de esta tesis, documento la necesidad de aprehender la imagen desde su discurso perceptivo, con las garantías de que lo visto sumado a lo teórico, psicológico, tecnológico y práctico dan el resultado de informaciones gráficas del todo resueltas a tener una lectura propia que daría un mensaje y una semántica que sola, redactaría un texto. Llegados al siglo XXI en donde la praxis de todo lo

que es visual existe y sin lo cual, no seríamos capaces de elaborar un texto; aún así, y por ello, validamos de nuevo la tesis en donde confluyen aspectos como técnica, tecnología, punto de vista, perspectiva, psicología, y todas las ciencias capaces de aprehender a ver.

No todo el mundo tiene esa cualidad aunque esté provisto de la tecnología punta; esa capacidad como la de ver la imagen para abrir una información, sucede, y eso, llegados a este punto, sigue siendo como al principio de los tiempos; a pesar de la vida.

Asimismo podemos comprobar que todas las imágenes pueden ser leídas dependiendo del contexto en el que se ven tanto por la interpretación como por el contexto social, periodístico, etc, etc. La sobrevaloración de la imagen en prensa ha dado lugar a la “falsificación” de las imágenes en momentos en los que se debe hacer y no tenemos cómo.

Todo empezó con el revelado y el aprovechamiento de los recursos tanto de revelador como de otros elementos y pasó a ser de uso popular la alteración de la imagen con photoshop y otros programas de edición gráfica. Elegir qué ver y cómo nunca ha estado fundamentado en prensa pero vemos hoy en día que la misma imagen obtenida con un fin determinado a sido usada “cortando” el resto de los elementos visuales non gratos.

Si asumimos esta definición de imagen para todo, veríamos que en fotoperiodismo el valor de la imagen documental si es veraz frente al de la diaria que no se contextualiza dentro de los paradigmas de la historia. No podemos ver imágenes guardadas que se han alterado con los años porque éstas, inicialmente no se realizaron para eso.

La clasificación e identificación de las imágenes y por tanto, lo que es capaz la percepción humana de captar, está ya todo categorizado. Existen formas, costumbres y conductas que corresponden siempre a la práctica y uso de la imagen.

En ese sentido, el equilibrio momentáneo es de una estabilidad frágil, atemporal, inexistente y sobre todas las cosas, como citaba Schaeffer⁴,

"...no podremos concebir práctica humana alguna, artística o de otra índole que sea radicalmente agenérica y que no esté categorizada. Todo lo que podemos hacer, dado el número de recortes categoriales posibles, es reemplazar una categorización por otra; vemos la historia de la evolución de las artes".

Por tanto la cultura de lo visual atendiendo a que todos vemos alrededor un tejido de imágenes que envuelve nuestro mundo desde que abrimos los ojos hasta que los volvemos a cerrar, considero que en ese consumo de imagen en otro tiempo no elegida, tan numerosa, pasamos del impacto consciente de la comunicación de la iconosfera, la semiosfera, la mediasfera a una civilización por y para la imagen. Ese paisaje cultural desprovisto de letras hace que la nueva civilización o cultura de lo visto vertebralmente audiencias que establezcan cánones de lo que es el mundo. Flusser, Debray, Kamper⁵ entre otros hablan de las inevitables formas de imaginarnos el mundo. Las nociones de hiperrealidad y simulacro abordan una perspectiva crítica de todo cuanto conocemos.

Esa cultura de la información o de la imagen, ya no depende solo de lo visual, sino de la capacidad tecnológica para hacer visible todo lo que nuestros ojos no podrían ver sin ayuda. La cultura visual ya no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes todo lo que vemos, vivimos, sentimos, comemos, experimentamos en una palabra.

La visualización de nuestra propia existencia nos lleva a estar en una progresiva y constante vigilancia visual que comienza con nuestra propia vida y la trasladamos al ocio, al trabajo, a la familia.

⁴ Schaeffer, J.M La comunicación total.- Ed. Paidós. 1987

⁵ Flusser, Debray y Kamper.- La civilización de las imágenes y el pensamiento visual.- Cuadernos de psicología. UAM, 1987

El auge visual y tecnológico ha hecho que el centro de atención de modelos que anteriormente eran formas de pensar en sí mismas porque tenían vertebrado un análisis semiótico del texto visual, hoy estén ligadas indiscutiblemente a lo visual sin lenguaje ulterior.

El “eidolón” (imagen como “fantasma”) procede de los términos, eidos, idea o pensamiento y la imagen que quedó como representación de lo visto. Así si analizamos el proceso, vemos en esta tesis que el supuesto filosófico de la estética, la percepción y lo bello queda como un posicionamiento que da la sensación única de representar lo visto. Barthes⁶ ya no será el que ilustre nuestro concepto de imagen ambigua, imprecisa, sino será altamente eficaz porque corresponderá al conocimiento entendido como perfecto.

La capacidad de la imagen para construir la realidad a partir de relaciones dialécticas se ha visto intensificada con la producción, edición y el hecho cierto de compartir lo que vemos. Esa presentación constante de la representación visual nos sumerge en un pensamiento visual constante e inconveniente que nos lleva a pensar en términos visuales no razonados y nos invita a mantener estructuras lógicas visuales potenciadas por las capacidades perceptivas que analizaremos en la tesis.

Esa reflexión que hará que el pensamiento visual; nuestro pensamiento visual, o mejor dicho, el de las personas que nos siguen, sea cuanto menos un eficaz ordenador de imágenes transversales que de lugar a interpretaciones causales, únicas y a veces, grotescas de la realidad, cuantificadas, expresadas y dinamizadas en los segundos siguientes a ser vividas. La fotografía no se limita a reproducir lo real, simplemente lo recicla como decía Sontag⁷

La estructura de lo que vemos ya no será solamente una forma de pensar, también será una lectura de nuestra forma de ver la realidad, de compartirla y de interpre

⁶ Barthes, Roland: Retórica de la Imagen. Paidós. Barcelona, 2009

⁷ Sontag, Susan.- Sobre la fotografía . Ed, Edhasa

tarla, que no es baladí. El pensamiento complejo desarrollado en la cultura visual y en la asimilación de todo cuanto vemos da sentido a esta civilización que ya no lee, y si lee, son imágenes pensadas por y para ser consumidas.

Lógicas visuales y perceptivas unidas a pensamientos visuales tecnológicos; toda una era.



PARTE I

El proceso visual



I.1 Teoría de la Percepción Visual

No podemos negar que la humanidad ha encontrado en las imágenes un recuerdo imborrable que le ha permitido rememorar lo que sucedió. Digamos que en el reducto de todo ese esfuerzo, las obras importantes han servido para constatar lo más importante, los recuerdos significativos del sujeto que trasladó con su disparo un segundo de una experiencia. ¿Acaso relatamos noticias, acontecimientos o simples escenarios irrepetibles e inconfundibles, pero expresamente únicos si se ven en determinados contextos?

La belleza captada y obtenida como recurso de lo vislumbrado es extraordinariamente así. ¡Cuántas personas han visto violada su intimidad cuando la cámara ha encontrado quiénes son verdaderamente! La fotografía no deja de ser ese escenario único en intimista entre el que dispara y lo captado. No importa si es un atardecer, una mano o el rostro infantil que rasgado por el hambre deja entrever su realidad.

Por ello, para nosotros, la historia de la fotografía, es y será la recopilación de la propia historia vertida acaso con la otra historia; la del periodista que refrende aquello que nosotros vimos. La veracidad expuesta, la noción de la verdad adaptada en cada siglo a los medios que teníamos, pero ¿qué hay de los que fotografían solo con la mirada?

Asumimos el aumento de la tecnología y nos vimos expuestos a ver la vida de otro modo; quizá del modo en el que no nacimos. Vivimos con un 50 m.m. que nos permite percibir la realidad, y con él, captar lo que vemos mirando cosa a cosa. En las primeras imágenes que Fox Talbot refería de la naturaleza de la fotografía acaso hablaba de ella como si de un lápiz se tratara; un instrumento para poder dibujar lo que veía. ¡Qué hermoso si lo vemos con los ojos de ahora!

La misma ansiedad por congelar lo vivido, esa que tenemos ahora por constatar los hechos, la tuvieron ellos. Pero elegían. ¿Acaso una fotografía tenía un valor único, tremendamente agudo; era la muestra de la evidencia y en esa evidencia, la constatación de un registro? Eran los héroes de la época; aquellos que tenían una visión fotográfica que les permitía ver lugares célebres, obras de arte, personajes de escena, ¡qué grandiosa elección la del fotógrafo! Ver el mundo desde otro lugar, el milagro de la luz, la imagen bajo el prisma, la belleza cotidiana, el universo visible y todas esas acepciones hicieron de la vida del fotógrafo un bello escenario en el cual deleitarse.

La fotografía y con ella, la percepción de lo visto no se limitaron a posibilitar nuevas aprehensiones visuales. Cambiaron de alguna forma la manera de mirar, de ver y de tener una idea de la visión. En esa observación se podría ya contemplar cuál era lo que merecía la pena ser fotografiado, y qué era lo que no importaba que no fuese visto más.

La visión fotográfica consiste en una visión disociativa entre lo que vemos y lo que la cámara ve según la perspectiva y la óptica. En esa unión se podría hablar de lo siguiente porque sin esa unión, ninguna persona es capaz de obtener lo que ofrece una imagen cuando ha sido captada, detenida y ya tiene autoría; la suya, la mía.

La fotografía pasó a ser un mero punto de encuentro entre lo bello y el instante a tener una función absolutamente demoledora, la del mensaje. Y quizá también, o

además, es una revelación psíquica de lo bello. La fotografía y su lenguaje, pasaron a dar un impulso a las pretensiones cognoscitivas de la vista, y se amplió el reino de lo visible, de lo que al alcance de la visión no tendría razón de ser.

Las imágenes son capaces de usurpar la realidad porque una foto no es solamente una imagen, es realmente una interpretación de lo real. Hemos visto cómo a lo largo de la historia, las imágenes han intentado sustituir al mundo real, verificar su semejanza, imitar la realidad, pero nada ha sido posible sin los factores que han delimitado qué es el arte y qué es el documento. Cuando ambos se han llegado a fusionar, el proceso visual se ha convertido y todo el universo se ha desplegado en un solo mundo: el de la fotografía; el de la percepción visual y con ella, su único lenguaje, el fotográfico.

El término percepción, proviene de la palabra latina, percipere (tomar posesión de). Cuando tomamos posesión de aquello que es objeto de nuestra percepción. Esa recepción e interpretación de todo lo que vemos tiene que recibirla el cerebro, reconocerla y pasar a la fase interpretativa que corresponde al estímulo recibido.

En ese sentido, los elementos de la información que distinguen entre figura, fondo, contorno, tamaño, contraste, etc, da a entender la definición de simetría, continuidad, unificación etc, etc, de la información visual.

Esa decodificación de la información percibida manifiesta otras influencias recopiladas por la experiencia personal e intelectual de cada individuo es del todo manifiesta en los periodistas gráficos, que buscan además, añadir su modo de ver la información.

La identificación y causalidad de lo que vemos pone de manifiesto muchos conceptos que jamás podremos borrar. Intente por un momento pensar cómo sería el logo de Coca Cola escrito en una letra Times New Roman. Su mente tiene que distorsionar las letras para concebirlas de otra forma que no sea la que estrictamente corresponde al modelo ya conocido.

David Katz⁸ articula en 1967 respecto a las leyes de la percepción junto con los teóricos de la Gestalt de comienzos del siglo XX la integración de un modo del todo consciente más allá de las matizaciones de las averiguaciones en torno a la conexión cerebro-ojo-conocimiento.

La psicología de la Gestalt, en su momento, implicó una revolución en las ciencias psicológicas al poner en evidencia fenómenos a los que nunca antes se les había prestado atención, estimulando investigaciones en el campo de la percepción, como los estudios de neurofisiología, de la figura fondo, e influyendo a la vez, en los campos de las psicologías infantil, social, educativa y clínica.

En 1912 en Alemania, Max Wertheimer⁹ (1880–1943) utilizando como sujetos a dos colegas, Wolfrang Köler (1887-1976) y Kurt Koffka (1886-1941), estudia un fenómeno aparentemente fácil pero difícil de explicar desde el punto de vista asociacionista, al que denomina «fenómeno Phi», el cual consistía en situar dos bombillas en una habitación que permanecía oscura; primero se encendía durante un instante la bombilla del lado izquierdo y luego se apagaba; un minuto después se encendía la de la derecha.

Como resultado, el observador percibía dos luces que se encendían sucesivamente. Pero si la diferencia temporal entre los dos encendidos se hacía

⁸ Katz, David 1967 Naturaleza y significado de la gestalt. Harper, 1955

⁹ Wertheimer, Köler y Koffka Leyes de la organización perceptual de las formas. Ed. Ellis, 1938

más corta, llegaba un momento en que los sujetos creían ver una sola luz que se desplazaba de izquierda a derecha, produciéndose una sensación de movimiento puramente aparente. Para explicar este curioso fenómeno, éstos psicólogos sostuvieron, que los sujetos no experimentan sensaciones simples y luego las combinan para formar otras más complejas, sino que perciben directamente configuraciones complejas como una totalidad y que, en cambio, el análisis de los elementos es posterior.

Afirmando, que interpretamos los fenómenos como unidades organizadas, más que como agregados de distintos datos sensoriales. Una Gestalt es por tanto, una configuración que no se reduce a la superposición de elementos que la forman, sino que posee cualidades en tanto que una totalidad, y la modificación de un solo elemento puede cambiar la gestalt en su conjunto.

1.2 La Gestalt

Gestalt es un término alemán, sin traducción directa al castellano, pero que aproximadamente significa "forma", "totalidad", "configuración". La forma o configuración de cualquier cosa está compuesta de una "figura" y un "fondo". Por ejemplo, en este momento para usted. que lee este texto, las letras constituyen la figura y los espacios en blanco forman el fondo; aunque esta situación puede invertirse y lo que es figura puede pasar a convertirse en fondo.

El fenómeno descrito, que se ubica en el plano de la percepción, también involucra a todos los aspectos de la experiencia. Es así como algunas situaciones que nos preocupan y se ubican en el momento actual en el status de figura, pueden convertirse en otros momentos, cuando el problema o la necesidad que la hizo surgir desaparecen, en situaciones poco significativas, pasando entonces al fondo. Esto ocurre especialmente cuando se logra "cerrar" o concluir una

Gestalt; entonces ésta se retira de nuestra atención hacia el fondo, y de dicho fondo surge una nueva Gestalt motivada por alguna nueva necesidad. Este ciclo de abrir y cerrar Gestalts (o Gestalten, como se dice en alemán) es un proceso permanente, que se produce a lo largo de toda nuestra existencia.

El Enfoque Gestáltico (EG) es un enfoque holístico; es decir, percibe a los objetos, y en especial a los seres vivos como totalidades. En Gestalt se dice que "el todo es más que la suma de las partes". Todo existe, y adquiere un significado al interior de un contexto específico; nada existe por sí solo, aislado. Aplicado al discurso de la imagen el contexto de lo visto lo justificaremos posteriormente como parte de lo leído y viceversa.

Quizá en esa forma de vivir la vida con los pies en la tierra no pretende encaminar al individuo por el camino de la iluminación. Es un modo de llegar a estar en este mundo en forma plena, libre y abierta; aceptando y responsabilizándonos por lo que somos, sin usar más recursos que apreciar lo obvio, lo que es.

La manera de ver de la Gestalt es en sí misma un estilo de vida; de allí que sea más adecuado denominarlo "enfoque", que es un término más amplio, en lugar de "terapia", que restringe sus posibilidades de aplicación a lo clínico.

La escuela recibió influencia de las corrientes del psicoanálisis de Freud retomando y reformulando su teoría de los mecanismos de defensa y el trabajo con los sueños. Por otro lado, tuvo aportaciones de la filosofía existencial de la que rescató la confianza de las potencialidades inherentes al individuo, el respeto a la persona y la responsabilidad. También la fenomenología de la tomó su apego por lo obvio y quizá por la experiencia inmediata y la toma de conciencia. Asimismo las escuelas orientales, el psicodrama, la teoría de la coraza de Reich y la indiferencia creativa de Sigmundo Friedlander, extrajo datos y sobre todos formas de ver.

El enfoque gestáltico no es sólo la suma o la yuxtaposición de las doctrinas y enfoques antes mencionados, sino su integración creativa, su elevación a un nuevo plano, llevada a cabo por Fritz Perls¹⁰, creador del mismo.

EL “darse cuenta de” fue un concepto clave sobre el que se asienta el enfoque gestáltico. En pocas palabras darse cuenta es entrar en contacto, natural, espontáneo, en el aquí y ahora, con lo que uno es, siente y percibe. Es un concepto semejante en algo al de insight, aunque es más amplio; una especie de cadena organizada de *insights*.

Existen tres zonas para ‘Darse Cuenta’:

1. El darse cuenta del mundo exterior: Esto significa que el contacto sensorial con los objetos y eventos que se encuentran fuera de uno en el presente; lo que en este momento veo, toco, palpo, degusto o huelo. Es lo obvio, lo que se presenta de por sí ante nosotros. En este momento veo mi lapiz deslizándose sobre el papel formando una palabra, escucho el ruido de los coches que pasan, huelo el olor de una rosa que acabo de cortar,,, siento el sabor de una fruta en mi boca.
2. El darse cuenta del mundo interior: Es quizá el contacto sensorial actual con eventos internos, con lo que ocurre sobre y debajo de nuestra piel. Esto tiene que ver con las tensiones musculares, los movimientos, las sensaciones molestas, la respiración, etc. En este momento siento la presión de mi dedo índice mayor y pulgar sobre mi bolígrafo al escribir; siento que deposito el peso de mi cuerpo sobre mi codo izquierdo; siento mi corazón late, que mi respiración se agita, etc.
3. El darse cuenta de la fantasía, es la Zona Intermedia; esto incluye toda la actividad mental que transcurre más allá del presente; todo el fenómeno de explicar, imaginar, adivinar, pensar, planificar, recordar el pasado, anticiparse al futuro, etc. En este momento me pregunto ¿qué haré mañana por la mañana? ¿será algo útil? En la Gestalt todo esto es irre realidad, fantasía. Aún no es el día de mañana, y no puedo saber y decir nada acerca de ello. Todo está en mi

¹⁰ Perls, Fritz El enfoque gestalt y testigos de terapia. Santiago de Chile. Ed. Cuatro Vientos 2013

imaginación; es pura y simple especulación, y lo más saludable es asumirlo como tal.

Aquí y ahora: Es realmente difícil aceptar que todo existe en el presente momentáneo. El pasado existe e importa tan sólo como parte de la realidad presente; cosas y recuerdos acerca de los cuales pienso ahora como pertenecientes al pasado.

La idea del pasado es útil algunas veces, pero al mismo tiempo no debo perder de vista eso, que es una idea, una fantasía que tengo ahora. Nuestra idea del futuro es también una ficción irreal, aunque algunas veces de utilidad, cuando lo asumimos como una prueba y sólo como eso. Tanto nuestra idea del futuro como nuestra concepción del pasado se basa en nuestra comprensión del presente. El pasado y el futuro son nuestras concepciones acerca de lo que precedió al momento presente y lo que presagiamos que seguirá a lo actual.

El ahora por tanto, es el presente, aquello de lo que me doy cuenta. Ya sea que estemos recordando o anticipando, es decir, lo que estamos haciendo ahora. El pasado ya fue, el futuro aún no ha llegado. Es imposible que nada exista excepto el presente. Si pudiéramos borrar el pasado inmediato o la anticipación de lo que vendrá de inmediato, nos sería difícil entender la música que estamos escuchando. Pero si borramos el ahora, entonces no hay nada. De modo que no importa si estamos recordando o anticipando, de todas maneras lo hacemos en el aquí y ahora.

El objetivo principal de la Gestalt es lograr que las personas se desenmascaren frente a los demás, y para conseguirlo tienen que arriesgarse a compartir algo sobre sí mismos; que experimenten lo presente, tanto en la fantasía como en la realidad, en base a actividades y experimentos vivenciales. La filosofía implícita en las reglas es proporcionarnos medios eficaces para unificar pensamiento y sentimiento y por ello tienen por designio ayudarnos a sacar a la luz las resistencias, a promover una mayor toma de conciencia, a facilitar el proceso de maduración.

Después de la segunda guerra mundial se desarrolló la terapia Gestalt, considerando que la raíz de los trastornos psicológicos podía estar en la incapacidad de las personas para integrar exitosa y acertadamente las partes de su personalidad en un todo saludable.

Los psicólogos de la gestalt, realizaron numerosos experimentos en el campo de la percepción visual y auditiva y pusieron de manifiesto las leyes que nos permiten percibir un mundo de configuraciones complejas, sin que tengamos que analizar ni tomar conciencia de sus partes. Haciendo énfasis en que todo lo que percibimos es el resultado de procesos organizadores, en donde la realidad que nos rodea no es absolutamente determinante; se trata de una infinidad de realidades alternativas, alteradas controladamente por los principios organizadores de nuestra conciencia.

Los tres psicólogos que más se asocian con la teoría de la Gestalt son: Max Wertheimer¹¹ (1923), Kurt Koffka¹² (1935) y Wolfgang Köhler¹³ (1947). Éstos investigaron tres áreas; la ley de la agrupación, la bondad y la ley Prägnanz¹⁴ en sus relaciones figura-fondo.

Algunos rasgos que la caracterizan:

- El sujeto para conocer se vale de estructuras, como totalidades complejas, las cuales son propias y comunes en todos los niveles de funcionamiento cognitivo, por tanto no tienen un origen. (son innatas)
- La conducta está organizada en totalidades o estructuras.
- Las configuraciones tienen un origen físico.
- No hay génesis ni estadios.

¹¹ Wertheimer, M.- Gestalt theory.- Ed, Ellis 1938

¹² Koffka, Kurt.- Percepción: una introducción a la teoría gestalt. 1922

¹³ Köhler, W.- Dynamics in Psychology. Grove Press. 1960

¹⁴ Ley Prägnanz; ley general o de la buena forma; pregnancy

- Las unidades simples no son el punto de partida, sino el producto de la descomposición de unidades complejas.
- Realiza aportaciones al campo de lo perceptual – auditivo-visual - afirmando que la percepción del mundo se basa en configuraciones complejas y formula las Leyes de la Organización perceptiva.

La alusión a los principios básicos de la percepción de cualquier objeto está inevitablemente influida por la percepción de los objetos que lo rodean ya que la percepción de los estímulos tiende a constituirse con arreglo a lo conocido.

Los gestaltistas defendieron que existe una correspondencia biunívoca entre la estructura o configuración del objeto estimulador y la estructura de los efectos cerebrales resultantes del estímulo de forma que el todo es superior de la suma de las partes.

Katz¹⁵ retoma las leyes de la proximidad, la igualdad o similitud, de destino o movimiento, pregnancia, cerramiento y contraste figura-fondo. En sus leyes acerca de la percepción de las cosas, estructura y constata obviedades a simple vista, y realidades una vez vistas.

Como ley de proximidad mantiene que entre varios objetos iguales tiende a aceptarse como conjunto estructural relacionado el que forman aquellos que están próximos entre sí, manteniéndose el resto de las variables sin alteración. La proximidad por tanto, aglutina, y la separación, disgrega dentro del campo general observado.

La ley de la igualdad o similitud considera que tiende a aceptarse como conjunto estructural relacionado dentro de un conjunto de elementos heterogéneos, el constituido por elementos iguales, similares o con características comunes; por ejemplo, el color.

La ley del movimiento, sucede en virtud de cuya existencia se agrupan los elementos que suponemos que han de converger, aunque estén sometidos a

¹⁵ Katz, David Psychologischer Atlas. 1945

ocultación por otros, puesto que con ellos se construye una forma aceptada de estar en la misma dirección.

La ley de la pregnancia, defiende la tendencia básica a la búsqueda de la bondad o la perfección en lo percibido, de tal manera que eliminamos la evidencia de irregularidades o completamos la ausencia de rasgos, nos inclinamos, etc, para que resulte todo agradable a nuestro alrededor.

La ley del cerramiento según la cual, las líneas que circundan la superficie tienden a verse como una unidad o subconjunto separador de los subconjuntos situados dentro y fuera de ella.

La ley de contraste, figura-fondo, está conectada con la de pregnancia y cerramiento y en relación con la conciencia existe una representación espacial y también una presencia de la profundidad.

Todas estas leyes no son innatas sino que las vamos adquiriendo con la experiencia de ver/mirar y están propiciadas por el entorno social en el que se mueven los sujetos y también por la posición particular de cada reportero. Eso supone que ligado a las leyes está el gusto, la experiencia, la posición particular de cada uno ante el mundo, las tendencias inconscientes o conscientes que hacen tener una percepción visual única para cada individuo.

Moles¹⁶ se interesó por la interconexión de los principios gestálticos y los planteamientos de la teoría matemática de la información y comprobó cómo eran reconocidas determinadas imágenes. Dentro de la exploración, el recorrido visual, la percepción de la forma, la integración de la imagen, etc, etc, haría que cada caso fuera único e irrepetible. De ahí que la tesis justifique el avance imparable de la forma de mirar, acaso de ver y percibir distinta de hace dos siglos. No se concibe la percepción sin el uso indiscriminado de lo visto y no se rompe ésta si otro aspecto reconocido no nos llama la atención.

¹⁶ Moles, A.- La Communication. Paris.- Marabout 1973

Dentro del proceso de contemplación existiría una zona en la cual, el ritmo de la recepción de la misma aumentaría en relación a la belleza o interés de la escena. Nunca podríamos justificar dicho entorno si no es en el caso fotoperiodístico cuando los datos, además de la voluntad de obtener lo visto, dista mucho de lo deseado o lo estéticamente correcto.

En dicha forma de expresión existe una previsibilidad aleatoria mediante el grado de coherencia que podemos obtener de cada secuencia y para percibirla tenemos que haber activado la memoria y por tanto, lo que antes, significara.

Dicho esto, la influencia de la fotografía sobre las bases de la gestalt daría lugar a la explicación del pensamiento visual que organizaría en los teóricos consideraciones en torno a la secuencia de cómo se ve, qué se percibe, cuáles son las partes previstas para ser vistas.

El ojo siempre ha sido y ha tenido una explicación sobre el modo de percibir y permanentemente a lo largo de los siglos la capacidad innata de mirar y percibir ha estructurado los contextos filosóficos, y tradicionales como veremos posteriormente. Alimentados o influídos por estos, podemos hablar de las teorías que articularon el pensamiento visual; siempre el nuestro, el único capaz de hacernos experimentar qué vemos.

1.3 El pensamiento visual

Enfocar una imagen y entenderla a partir de la percepción de la misma ha hecho que la sensación aprehendida se plasme siempre. La averiguación de que en la instantánea, lo captado pudiera dar lugar a un discurso posterior entre el mundo visual y el campo visual. Cuando nos enfrentamos a lo que vemos debemos distinguirlo y en ese proceso entre ver lo real y ver lo visual,

contemplamos la información gráfica que captamos como modo de ver la imagen y eso pasa por el pensamiento visual.

El cerebro por tanto, acumula informaciones foveales enviadas hasta él en una determinada secuencia, de ahí la explicación de Gombrich¹⁷, Hochberg¹⁸ y Black¹⁹ en el año 83; *“las partes separadas de la figura han de coincidir, todas, y en diferentes momentos, con la parte central de la retina, la fovea para que puedan ser vistas con plena claridad de detalles; datos de la mácula y cómo se afina la agudeza visual de lo visto...”*

Dicha secuencia tiene una razón de ser según las leyes de sucesión que no acababan de quedar descubiertas. Cohen²⁰ distingue movimientos voluntarios que podrían inhibirse y movimientos involuntarios reflejos, que suponen un ajuste solicitado por la retina y en ocasiones resultaría inevitable. Si escudriñamos una escena, discriminamos lo que no interesa frente al detalle captado y recibido que haría converger los ojos en un movimiento de cabeza que provocara la acomodación necesaria de la escena.

Según los movimientos oculares, Hochberg de nuevo defiende que el sujeto tiene dos fuentes de expectativas cuando enfoca el mundo: la primera capta lo necesario con la retina y la segunda, por la parte periférica, sugiere encontrar otros detalles, acaso no vistos pero que dan una aproximación global y por tanto, una justificación de lo visto. Ese campo visual completo merece que dentro del patrón psicofisiológico, la actividad cerebral que controla los movimientos oculares está íntimamente ligada a las imágenes mentales secundarias relatadas por los individuos que ven sin mirar, que sueñan o imaginan lo visto, y por tanto trasciende a sensaciones que no siempre pueden valorarse.

¹⁷ Gombrich, Ernst.- La imagen y el ojo. Editorial Debate, 2002

¹⁸ Hochberg, J.- The Effects of the Gestalt revolution. 1957

¹⁹ Black.- Something about gestalt. 1955

²⁰ Cohen, A.- Gestalt theory. McGraw Hill. 1999

La posibilidad de conducir al ojo a tratar de representar lo visto; área icónica, le haría acariciar la posibilidad de conocer y afirmar que lo visto representa exactamente lo percibido y no es así. Ahí entran a valorarse otros elementos que nos aportarán datos y que serán significativos a la hora de elaborar una imagen y por tanto una técnica de comunicación visual dentro del proceso perceptivo.

Por percepción entendemos lo que el hombre capta del mundo exterior visto, exclusivamente desde el mundo de los sentidos. La interpretación de lo visto, cuantificado en tiempo, forma y espacio, determina de igual forma, la significación de lo aprehendido dentro del enorme mundo de las sensaciones.

Por ello, y dentro de esta teoría no podemos globalizar las imágenes de prensa al campo del sentido de la vista. El conocimiento aparente que resulta de un estímulo, en este caso, la noticia, sugerirá una impresión que será captada por nuestros ojos.

Dentro de ese acto perceptivo, aunque lo veamos como cotidiano, nuestro cerebro desarrolla mensajes que hacen que se vea o no la imagen simplemente mediante mecanismos de conocimiento que nada tienen que ver con la vista; la interpretación constante y convincente de las señales recibidas hacen que un fotoperiodista relaje la mirada y no dispare frente a otro que alerta, capta en un instante realmente lo que justifica en esa información.

En torno a la forma por la cual el ser humano capta lo que ve, tenemos bastantes teorías todas ellas desarrolladas por filósofos, que sostienen la reacción intuitiva e innata, los empíricos, que acumulan con experiencias lo sucedido, y finalmente la Gestalt, que como hemos visto, sugiere que se realiza una organización sensorial que ve lo que está destinado a ser visto, en nuestro caso, captado.

Dentro de la investigación que he procurado todos estos años, sostengo que el aprendizaje, el conocimiento, la información escrita y sobre todas las cosas, la ob

servación de cuanto acontece, hace que se someta al fotógrafo a un condicionamiento único que requerirá un aprendizaje de esa misma percepción visual y por otro lado, una alteración del medio en el que ejercita dicha imagen.

En relación a la percepción visual, las formas del acto óptico-físico que funciona de un modo similar en toda la especie humana, digamos que todas o la mayoría de las personas, utilizan la misma mecánica para percibir. Su recorrido, establecido desde la superficialidad por la falta de interés o bien, por el interés máximo al sentirse libres de realizarlo lentamente, hacen que los ojos barran, textualmente todos los detalles con los que formalmente podría interpretar la información recibida, si bien es cierto, que los condicionantes externos sumados a los propios internos, determinan desigualdades de cultura, educación, edad, memoria, inteligencia y hasta estado emocional, que siempre, indefectiblemente alteran lo percibido y lo condicionan a una lectura, cuanto menos distinta.

La interpretación inteligente de las señales cuyo código está en el cerebro, lee una gramática que interpreta la llamada lectura de la imagen. La falta de rigor en este sentido hace que hoy en día, las imágenes que se dan no capten con exactitud lo que acontece, si bien, al ser tantas, no se para el fotoperiodista en encontrar la suya.

Una constancia perceptual ocurre cuando percibimos un estímulo distal como permanente en esencia, a pesar de los cambios en el estímulo proximal –retiniano. Asimismo, la constancia del tamaño, significará que un objeto parece siempre del mismo tamaño a pesar de los cambios en su tamaño retiniano.

El tamaño proximal de un objeto puede encogerse y expandirse, mientras que su tamaño distal parece que sigue siendo el mismo. El tamaño de la imagen de un objeto sobre la retina puede sufrir cambios considerables con la variación de la distancia a que se halla el objeto del que mira pero los cambios en el tamaño pasan inadvertidos en condiciones de observación normal.

Un factor importante respecto del tamaño percibido de un objeto, en condiciones de observación normal, es que éste no depende en exclusiva del tamaño de la imagen que proyecta sobre la retina. A lo largo de una significativa variedad de distancias, el tamaño percibido es un tanto independiente del tamaño retinal. El hecho de que el tamaño percibido no varíe con el tamaño retinal se debe a la operación de la constancia de tamaño.

La constancia de la forma por otro lado, significa que un objeto parece conservar la misma forma a pesar de los cambios en su orientación. En realidad, la forma proximal de un objeto es la misma que la distal, sólo si el objeto está exactamente perpendicular a la línea de visión.

Debido a que sabemos que por ejemplo un disco compacto es redondo, aun cuando se vea con cierta inclinación que podría estar produciendo una elipse sobre la retina se admite que la constancia de forma puede deberse a un fenómeno parecido al razonamiento en el que tanto la forma como la profundidad del objeto se combinan, y así, cuando un disco compacto está inclinado y lejos del observador, éste infiere que su forma verdadera que realmente, no ha cambiado.

Por otro lado tenemos que valorar que existen varias ilusiones que involucran longitudes o distancias, a éstas se las llama ilusiones de tamaño. Entre ellas, se cuentan la de Müller-Lyer²¹, en la que dos líneas horizontales tienen la misma longitud, pero en apariencia una se percibe más larga que la otra.

y otras ilusiones de la longitud de la línea que son el paralelogramo de Sander, la llamada ilusión horizontal-vertical, la ilusión de Ponzo²² y la ilusión del espacio ocupado y abierto.

²¹ Müller Lyer Franz.- La Ilusión de Müller Lyer 1922

²² Ponzo, Mario.- La ilusión de Ponzo 1912

De acuerdo con la teoría de la constancia mal aplicada, los observadores interpretan ciertos indicios en la ilusión como claves para mantener la constancia de tamaño. Por ende, hacen juicios de longitud basándose en la constancia de tamaño, y en una línea que se ve más alejada que obviamente será juzgada como más larga.

Esta teoría argumenta que la gente es sensible a los indicios de distancia en las ilusiones porque ha tenido experiencias como las de líneas que convergen. Entonces, de acuerdo a este punto de vista, la experiencia es un factor crucial, y quienes tienen menos experiencia deberían ser menos engañados por la ilusión.

Si anteriormente se han considerado las ilusiones que implican la distancia lineal o la distancia entre una única dimensión ahora podríamos valorar otras que implican otro tipo de ilusiones implican el área o dos dimensiones y que dependen en gran medida del contexto que las envuelve. Como es el caso de las ilusiones de distancia, la presencia de elementos inductores incide en una mala percepción.

Un ejemplo ciertamente frecuente es la ilusión de la luna, que demuestra la necesidad de poseer información de distancia para percibir el tamaño de un objeto y las serias limitaciones que tiene el sistema perceptual para dimensionar la lejanía de un objeto celeste por la dificultad para relacionar esa información de distancia, que en realidad no existe en nuestro esquema perceptivo.

Todo ello sucede porque a la hora de percibir, nosotros tenemos de acuerdo con la teoría una serie de plantillas o modelos en donde mirarnos almacenados en la memoria. Por ejemplo, al observar a una persona si se asemeja a otra que conocemos, sabemos cuál es su punto débil y nos posicionaremos de acuerdo con la toma en donde nosotros consideremos según nuestra memoria visual. La idea de que cada patrón encaja en un molde tiene algo de lógico, pero funcionalmente es inflexible y desventajosa porque necesitaríamos memorizar todas las variantes de la misma categoría de un estímulo, lo que haría el proceso más lento y por ende, más ineficiente.

En contraposición aparece la teoría de la igualación del prototipo, la cual propone que almacenamos patrones abstractos en la memoria. Cuando vemos un objeto en particular, lo comparamos con un prototipo, o esquema ideal en el caso de asemejarse al prototipo reconocemos el patrón. De no ocurrir eso, lo comparamos con otros prototipos hasta que encontremos uno con el que concuerde. Este es un punto de vista muy flexible porque el prototipo es un patrón general, inespecífico y en consecuencia, modificable.

1.4 Aproximaciones a la percepción: Sistemas de Comunicación Visual

En este sentido tenemos dos modos de procesamiento de la información: uno, arriba-abajo-arriba, dirigido por la información y otro, arriba-abajo, dirigido por conceptos.

Los procesos de abajo-arriba dependen de la llegada de información de los receptores sensoriales; se reconocen las características de bajo nivel, simples, y la combinación de estas características permite reconocer formas completas, más complejas. Gracias al conocimiento que tenemos del mundo, reconocemos formas complejas. El contexto, las expectativas, el conocimiento y la memoria orientan el proceso de conocimiento. El reconocimiento del todo permite identificar los elementos más simples que se encuentran presentes.

La mayor parte de las fuentes de información que tenemos a la hora de contemplar algo o a alguien son las fuentes de información de la distancia.

Los factores monoculares requieren de un solo ojo para proporcionar la información de la distancia ésto se contempla cuando se mira a través de una cámara y pasamos a tener un solo ojo.

En ese sentido, comienza la secuencia que determina las claves de altura: –o de elevación–, que se refieren a la observación de que los objetos que se encuentran cerca del horizonte parece que están más alejados de nosotros que los objetos que están lejos.

De otra forma podremos manifestar que las claves de tamaño se refieren a la influencia del tamaño de un objeto sobre cálculo de la distancia. Si dos objetos similares se presentan juntos, el objeto que ocupa más espacio sobre la retina es juzgado como más cercano. Es importante también valorar el llamado factor de textura que se refiere al hecho de que la textura de las superficies se hace más densa conforme aumenta la distancia, si los estamos viendo con cierta inclinación. Esto nos precipita hacia una forma de mirar distinta:

Perspectiva aérea– designa la observación de que los objetos distantes suelen aparecer borrosos y azulados, a diferencia de los cercanos. Esto se debe a que el aire entre el observador y el objeto no es del todo claro.

Empleamos la perspectiva aérea como una escala no real para juzgar la distancia de lugares alejados, además, adquirimos la escala propia de la región donde vivimos.

Claves Binoculares. Dos factores binoculares contribuyen a la percepción de la profundidad de objetos cercanos: la convergencia y la desigualdad binocular. Convergencia: los ojos convergen o se juntan para ver objetos cercanos. La información de convergencia no es útil para juzgar objetos distantes; por ejemplo, el grado de convergencia no varía notoriamente si se observa un objeto a ocho kilómetros de distancia y luego se pasa a mirar uno que se encuentra a siete, por

el contrario, el grado de convergencia se altera notoriamente si se mira un objeto a ocho kilómetros y luego se mira uno que está a quince centímetros.

La convergencia puede, en ocasiones, servir como un indicio de profundidad, siempre que no haya otras claves más precisas para lograrlo.

Disparidad binocular o retiniana: es el segundo factor de profundidad que utiliza información de ambos ojos. Los ojos tienen en promedio una separación de siete centímetros que garantiza que tendrán una visión levemente diferente de los objetos cercanos que se encuentran a distancias diferentes. Este es el fenómeno de la disparidad binocular. Su importancia radica en el hecho de que proporciona la información necesaria para juzgar la profundidad binocularmente –esteropsia–.

De cualquier modo cabe hacer una salvedad en la disparidad binocular: si las imágenes son distintas es imposible que se fusionen en una sola. A eso lo conocemos como rivalidad binocular, lo que conduce a que la imagen de un ojo se suprima parcialmente y la otra se perciba por completo; muy utilizada en fotógrafos, por cierto.

Percepción ¿aprendida o heredada? Diversas investigaciones han demostrado que algunos factores básicos de la percepción son biológicos y en la mayoría de los casos cumplen funciones adaptativas. Otros estudios han demostrado que la percepción es el resultado, en gran medida, de la ampliación y/o readaptación de las capacidades perceptivas innatas. No obstante, son más los estudios arrojan datos realmente ambiguos y poco representativos. La constancia perceptiva dentro del mundo de la prensa ha evolucionado con el siglo y nosotros no vemos lo mismo que veían nuestros antepasados.

La influencia visual que tiene el colectivo que está permanentemente bombardeado por imágenes, determina casi siempre su forma de ver las cosas;

condicionada o no por lo visto, aprehende la visión espacial y en todo caso, de cuanto tiene lugar y por tanto, modifica su forma de ver.

La percepción presenta una evidente flexibilidad, dado que puede ser modificada por nuestra experiencia. En este sentido juegan un papel muy importante los criterios de aprendizaje discriminativo condicionamiento clásico y operante. Por ejemplo, la sensación que tenemos de un perfume es la misma, siempre y cuando, nuestro olfato opere uniformemente, es decir, que no sufra alteraciones funcionales de alguna consideración.

Pero si ese perfume se asocia a situaciones o impresiones particulares, con una importante carga emocional o cognitiva, es probable que adquiera otro significado en términos de la percepción que se tenga del mismo. Si el perfume tiene un contexto visual y se asocia al tapón, al frasco, a la persona que nos los dió, manifiesta una percepción infinitamente más holística que si lo viéramos como un producto aislado dentro de un contexto, por coherente que éste fuera.

Si vemos en conclusión y a la altura de la discusión podemos determinar que tanto la herencia como el aprendizaje, juegan un papel importante además de determinante en la forma como percibimos el todo que nos rodea. Lo que tenemos que preguntarnos pues es cuál es la influencia que tiene el proceso perceptivo en el lector, en el espectador a la hora de leer una información.

¿Hasta que punto se puede jugar con su capacidad de juicio dentro de la esfera de lo visto?

Veamos cómo dentro del proceso de la comunicación visual, la percepción tiene un papel importante pero no es el todo frente a la parte; es una forma que determina el resto y si bien justifico en esta tesis que la influencia exterior del avance de las nuevas tecnologías ha cualificado al que mira de otra serie de herramientas que le permiten aprehender lo visto, no podemos juzgar que todo lo que se ve, se lee de igual forma, por tanto, nunca llega a la vez ni es determinante a la hora de informar.

Dentro del sistema de comunicación visual, tendríamos a todos los procesos y mecanismos de transmisión que actúan a través del sentido de la vista. En el proceso de visualización periodístico entrarían a formar parte de dicho acto visual, otros matices que reforzarían el concepto y matizarían el sentido de la misma. A esos fenómenos relacionados con la representación icónica, tendríamos que sumarle la presencia de signos gráficos no figurativos que actúan de manera destacada en las fotografías de prensa.

No vamos a entrar a matizar los planteamientos establecidos por Mariano Cebrián²³ en el año 88 quien distingue los mensajes visuales en relación a los que suceden, los espontáneos y los culturales. No hablamos tampoco de oscuridad versus luz en la escena, tampoco de representación aplicada, entendemos en esta hipótesis que el fotoperiodismo sucede por haber observado el acontecimiento de una forma espacial; global y por supuesto valorando la profundidad de campo.

Por otro lado, sumaríamos al primer dato, el global; ese que ve la visión completa cuando ejerce el acto de mirar, y por último la visión en perspectiva que hará que según la angulación determinada, habrá una percepción ominidireccional de los oídos.

Por ello, la comunicación visual se producirá gracias al signo icónico que tiene lugar en virtud de una función semiótica que relacionará los planos de la expresión y del contenido. Esta organización perfecta de lo visto y aprehendido consigue distinguir el código visual; ese que veremos a continuación.

Código Visual será el que suceda en la función semiótica de una propuesta visual que fundamente la acción y la interrelación de una serie de códigos y podrán justificar lo visto.

Código fotográfico será aquel que se considere una vez que exista mensaje fotográfico. Existe un código fotográfico dentro del mensaje y se fundamenta

²³ Cebrián, Mariano .- Información multimedia. 2005

porque entre el objeto y la imagen existe también. No es posible general una imagen sin prever lo visto y por ello el mensaje es inherente al código fotográfico. Además hay que tener en cuenta que hoy, se valora mucho photoshop, los filtros, los tipos de cambios de imagen y la alteración de lo visto en relación a un resultado que no es del todo exacto.

1.5 El proceso perceptivo filosofía

Si logramos entender cómo se pensó todo, quizá logremos dar con lo que sucedió después de que no dejó de ser un compendio de la lucha por lograr aumentar el gnosis a través de la imagen.

Kant²⁴ forjó una de las filosofías más influyentes de la modernidad. Su filosofar impuso infranqueables límites al sujeto de conocimiento. La dimensión de la belleza, la singularidad de la experiencia estética, adquiere un lugar fundamental en la *Crítica del juicio*. Schiller²⁵, en sus *Cartas sobre la educación estética del género humano*, continuó una aguda indagación del significado de lo bello, de la libertad de la creación artística pensada como el instinto del juego. En ambas estéticas, la belleza late en tanto es experimentada por el sujeto. Para él la percepción en la segunda edición de la deducción como la conciencia empírica de una intuición como fenómeno.

La tesis es que esta conciencia presupone una síntesis de la aprehensión. Las diferencias de énfasis o de detralle coinciden todas en definir percepción como un tipo de conocimiento empírico que incluye a la sensación que tiene como objeto una apariencia; las apariencias son modificaciones del sentido interno, inempíricas, y esto vale aún si se piensa que el contenido real de la apariencia procede del sentido externo, por ello podríamos decir que la percepción es una forma de conciencia cuyo objeto son las modificaciones del sentido interno.

²⁴ Kant, I. - *Crítica del Juicio*

²⁵ Schiller. - *Cartas sobre la educación estética*. Cuadernos de filosofía. 1976

De esa forma aprendemos el orden de la percepción según la aprehensión, por la cual es determinada la conciencia perceptual que está condicionada por la imaginación y esta síntesis en sí misma está regida por las categorías.

En el ensayo que ahora iniciamos nos proponemos apreciar algunas de las ideas estéticas cruciales del filósofo de Königsberg, Kant²⁶, y del poeta y dramaturgo alemán. Y también en nuestro ensayar navegaremos hacia el puerto donde hurgaremos ciertos pliegues de una quizá olvidada belleza que rebasa al sujeto.

Descartes²⁷ inició la aventura. El mundo de la experiencia es tierra movediza, arena precaria. Es el paisaje de la fragilidad donde se hunden los principios sólidos. En las dunas de la materia y el espacio, vive el error, la opinión de piel tornadiza, las torres elevadas sobre tradiciones que se repiten sin pensamiento ni demostraciones de sus certezas. La verdad firme no se halla en el afuera, ni en las colisiones de los sistemas filosóficos, o el perfeccionamiento de retóricas escolásticas.

La verdad reposa en la interioridad. En el yo, la conciencia, el alma, la mente, lo psíquico no espacial. En el sujeto. El sujeto que vuelve sobre sí mediante un método, e intuye su propia presencia. Y las formas intelectuales de su arquitectura conceptual.

Con Descartes, el sujeto se abre al discurso de una verdad fundamentada mediante el pensamiento que, luego de descubrirse a sí mismo, actúa como sustancia que ordena y explica el mundo natural y el universo abrazado por la mirada de la ciencia moderna. Con Descartes, comienza un realismo trascendental. Una fundamentación de la existencia y la realidad del mundo exterior. Del mundo que trasciende al sujeto y que halla todavía en Dios al garante de que la idea de que existen cosas, cuerpos y colores en el espacio, es efectivamente verdadera.

²⁶ Kant La estética de Kant.- Ed. Akal, 1981

²⁷ Descartes.- El mundo tratado de la luz y el hombre.- Librairie Philosophique. Paris 1970

Junto con Berkeley²⁸, Fichte²⁹, Schelling³⁰, Hegel³¹, Kant³² consuma el salto idealista. El sujeto ya no encuentra afuera un mundo preexistente permeable a la diégesis o explicación racional. El sujeto ahora crea. Crea lo conocido, lo representado, el objeto, el horizonte de toda experiencia posible, la arquitectura universal y objetiva de la naturaleza.

Como en la teoría artística romántica, el sujeto ya no es espejo, sino candil o lámpara que, detrás de su desbordamiento, desde la interioridad del sujeto, abre el afuera, proyecta el espacio y el tiempo, el tejido de los objetos de nuestra experiencia. El candil romántico es afín a la revolución copernicana kantiana.

El humano, el sujeto-tierra, antes giraba en torno al sol-centro, al sol-objeto, una realidad o ser que ya era. Ahora, el círculo de los objetos evoluciona en derredor del sujeto-sol, el sujeto a priori que despliega la realidad cognoscible. Pero el sujeto del idealismo kantiano no padece aún la ambición del conocimiento total del Espíritu Absoluto hegeliano. Donde en Hegel hay infinitud y absoluto, en Kant pulsa la finitud y la limitación del conocimiento.

La metafísica platónica o escolástica pueden pretender el conocimiento de un ser absoluto en cuanto éste se pone a sí mismo, como causa sui, libre de toda exigencia o condición ontológica previa. Mas el sujeto kantiano no conoce desde una primigenia libertad total; sólo puede conocer desde condiciones de posibilidad a priori.

La conciencia del conocimiento condicionado emerge desde el resplandor de las lanzas de la crítica cuando éstas atraviesan el torso de toda metafísica dogmática, de toda razón pura que pretende conocer la totalidad última y

²⁸ Berkeley, Teoría del Conocimiento. Dykinson. 2001

²⁹ Fichte.- Disertaciones sobre la edad contemporánea 1804

³⁰ Schelling.- La filosofía del arte.- Revista Científica. Seminario de Metafísica. 2000

³¹ Hegel.- Lecciones sobre la Estética.- Ed. Akal 1978

³² Kant La estética de Kant. Ed. Akal 1971

eterna. La razón que se autocomprende y se autocrítica demuestra que el sujeto de conocimiento no puede romper la coraza de su propia limitación.

El sujeto sólo convive con aquello que surge desde sí mismo, desde un horizonte a priori y trascendental. La finitud del sujeto se evidencia en la necesidad de la receptividad de una materia dada o preexistente que le es dada a la facultad de la sensibilidad. El rumor del conocimiento se inicia así en las sensaciones aún sin forma, incapaces de transmutar su caos originario en objetos.

El sujeto kantiano (el sujeto de la apercepción trascendental) mediante la proyección de un espacio-tiempo que le es propio, que no preexiste en el afuera, y por medio de la aplicación de las categorías del entendimiento, procreará la posibilidad de proposiciones con valor cognoscitivo respecto a los objetos que se muestran como fenómenos. Pero el sujeto sólo conoce lo que él mismo constituye o crea por lo que lo nouménico o incognoscible surgirá como región sin significado o entidad propia; es aquello que puede pensarse o postularse.

La finitud del conocimiento se compensará con el contacto de lo absoluto en el terreno de la ley moral, en la dinámica de la autonomía de la razón práctica. En la adecuación de la máxima de una acción al imperativo categórico que late en la ley moral, el hombre reencuentra la magnificencia de una experiencia absoluta. Pero que es en el obrar, no en el conocer por lo que el deseo y la voluntad, la racionalidad práctica, y el conocer de la razón teórica, el conocer de la naturaleza bajo las leyes de la causalidad, quedan separados.

El entendimiento con sus categorías (la causalidad entre ellas) constituye el horizonte universal de la naturaleza, un orden a priori, e invariable en cuanto a su estructura trascendental. En el caso de que primero es lo universal, y luego se le integra lo particular, los juicios son determinantes. Si primero es lo particular que luego debe subsumirse en lo universal, el juicio será reflexionante. El territorio de las particularidades no es estático.

Crece y se expande mediante la indagación científica. Las ciencias particulares exploran la realidad, descubren nuevas propiedades y relaciones de los seres y los objetos, integran sus nuevas conquistas particulares en el marco general, universal, de la naturaleza. El científico busca subsumir leyes empíricas y particulares dentro de otras más generales. Las leyes no se agregan simplemente e interrelacionan e integran dentro del sistema de la naturaleza.

Esta integración sólo es posible en tanto supongamos una finalidad en el mundo natural; es la suposición según la cual la naturaleza es una unidad inteligible que integra en su orden a priori las nuevas leyes empíricas. Esta unidad supone una naturaleza como si hubiera sido creada por una inteligencia divina y suprema.

El principio de la finalidad, o juicio teleológico, es sólo regulativo. No constituye la posibilidad misma de la realidad, como sí lo hace la categoría de la causalidad.

Es por lo tanto subjetiva y a priori. El juicio estético, el juicio vinculado a la valoración de la belleza y su generación de placer, será también apriorístico y subjetivo. Kant³³ así, en su *Crítica del juicio*, pensará la estética más allá de las apreciaciones personales respecto a lo que es bello. Como veremos a continuación, el pensador de la mirada trascendental iniciará la reflexión que descubrirá la estética como sitio de la liberación de los objetos de la naturaleza, y como placer de la reintegración o reconciliación del sujeto, antes herido por el dolor, por el displacer de la dualidad.

Los juicios estéticos son universales en tanto perciben, aunque fuera confusamente, la perfección del objeto. Desde otro acantilado del pensamiento estético, los empiristas aseguran la imposibilidad de todo juicio estético universal, dado que la apreciación de lo bello es sólo una impresión subjetiva. Lo bello para Kant no es ni un estado propio del objeto percibido ni una percepción agotaba en la mera subjetividad de los individuos.

³³ Kant.- *Crítica de la razón pura*

La estética kantiana se suspende sobre una primera afirmación o principio: "Lo bello es el objeto de un placer desinteresado". La experiencia estética no surge del deseo, de la expectativa de un embargarse en una sensación de agrado, lo desinteresado alude a la índole esencialmente contemplativa del placer estético.

La percepción de lo bello no es inicio de una senda de medios hacia un fin específico. En la dimensión estética, el sujeto se emancipa de una acción orientada hacia un logro particular. Por otro lado, el conocimiento estético bulle sin conceptos, sin el imperativo de una demostración conceptual o justificación lógica del singular contenido de belleza del objeto bello.

La belleza no expresa al objeto en sí mismo, no revela así un concepto universal y necesario que determine lo bello de una cosa, sea ésta un lago, una rosa, un paraje nevado o el cuerpo ondulante y espumoso del mar. El objeto bello no posee explicación, es indefinible, inútil y gratuito. No es efecto de un concepto ni, como observamos antes, de una finalidad.

Pero la ausencia del concepto no significa ausencia de forma. El juicio estético expone una forma universal y a priori de la experiencia. "La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto ésta es percibida sin la representación de un fin". El juicio estético es una "finalidad sin fin", el objeto experimentado desde el placer estético es libre de toda finalidad, de todo concepto.

El juicio estético siempre se remitirá a la percepción de un objeto singular, en un sitio particular del espacio y el tiempo. Pero la experiencia de este objeto bello concreto, empírico y singular, se despliega como universal dado que puede afectar a la diversidad de los sujetos. Lo bello no descende desde un mero concepto; sólo nace cuando el objeto afecta a un sujeto. La belleza no brota del objeto mismo sino del modo como un sujeto lo percibe; y esta recepción sí adquiere la condición de una forma apriorística y universal.

En la imaginación estética, a su vez, actúa una doble fulguración de la libertad. La libertad en cuanto producción imaginativa de la imagen bella desde la que se

experimenta un algo. Y la libertad del objeto que ya no se muestra sometido a la repetición de una ley. El objeto bello irradia el brillo de una presencia libre de todo interés o finalidad.

La libertad, entonces, no pertenecerá únicamente al campo de la autonomía de la moral, de la razón práctica. La libertad no es sólo moralidad autónoma; es también libertad estética. La libertad se expande en la belleza del objeto como fuente de un placer desinteresado en el sujeto. La estética señala, por vía indirecta o simbólica, la ley moral que se da sí misma sin someterse a ninguna legalidad previa. La belleza así es *"símbolo de la moral"*.

La libertad moral se reconcilia con una naturaleza que, gracias a la imaginación estética, se hace libre, y supera su anterior existir bajo el entendimiento, y su orden necesario. La libertad del sujeto ahora impregna la polifonía de formas de la naturaleza.

Un señorío de la libertad del sujeto es también, y esencialmente, la creación artística. Kant pensará la diferencia entre belleza natural y arte. En el arte impera una obra o producir (agere); por su parte, lo bello de la naturaleza deriva de un mero hacer (facere). El arte es la obra (opus) que surge por medio de la libre voluntad creadora, del talento natural del genio que le confiere una regla al arte.

Apreciar los objetos bellos es parte del gusto; su creación es atributo del genio. El genio apela al entendimiento como forma ordenadora de una imaginación desenfrenada. La belleza natural, valorada principalmente como producto de la naturaleza, carece de la mediación de una voluntad creadora. A su vez, *"la naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte..."*. Lo natural fulgura con el aura de lo bello cuando parece derivado de una activa libertad creadora. Sin embargo, la belleza natural sin la mediación del sujeto y del arte, en su simple inmediatez, no podría igualar el poder de la belleza artística nacida del genio creador.

Pero la belleza no agota la experiencia estética. También lo sublime invade el pulso humano. La preocupación kantiana por la diferencia entre lo bello y lo sublime comenzó ya en el estadio juvenil y precrítico de su pensamiento. Lo bello siempre resplandece a través de las formas de lo visible y limitado. Lo bello es aprehensión de un objeto limitado, medido. Lo sublime, en cambio, es el reino de lo desmesurado, lo inacabable, lo ilimitado. Lo sublime matemático es la experiencia de la grandeza desmesurada.

Lo sublime, lejos de empequeñecer al hombre, lo eleva, lo afirma en su propia grandeza porque *"la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros"*.

Y es oportuno ahora atender a una propagación de la reflexión estética kantiana sobre la belleza en las cercanas colinas de la teoría romántica del arte. En la interpretación de Marcuse³⁴, Schiller³⁵ continúa el poder reconciliador de opuestos que aflora en la estética kantiana. El romántico autor de Wallestein, crítica y supera, acaso, al Kant³⁶ de la *Crítica de la razón práctica*.

En sus *Cartas sobre la educación estética del género humano*, Schiller introduce el ideal de una libertad superior a la autonomía de la ley moral. La facultad de juzgar actuaba en Kant como tercera facultad mediadora entre la razón teórica y la razón práctica. En Schiller existe también un esquema tripartito, una visión del sujeto compuesta por una trilogía de instintos, que luego exploraremos.

En la materia por sí sola no resplandece lo bello. El contenido material actúa en lo particular, en lo inmediato y sensorial. La belleza, centro de lo estético, precisa de la forma y su universalidad. Esta forma expresa también la idea, la esencia humana, el hombre ideal. La humanidad genuina que revela el estadio estético

³⁴ Marcuse, H.- Razón y revolución 1941

³⁵ Schiller.- Cartas sobre la educación estética del género humano

³⁶ Kant.- Crítica de la razón práctica

es la unidad donde la forma, la razón, el pensamiento, y lo material, lo corporal y sensual, se integran armoniosamente. Para Schiller³⁷, como para otros románticos, arquetipo de la humanidad no fragmentada es la antigüedad griega. Semejante a la naturaleza que todo lo une, la cultura helénica integraba todas las facultades humanas en un fluido y equilibrado ritmo.

Lejos de la armoniosa idealidad griega, el hombre moderno se desangra entre las múltiples heridas de la fragmentación. Su racionalidad actúa como entendimiento, como facultad que, para comprender y conocer, analiza; y el analizar es un dividir en partes el objeto. Y toda división, fragmenta, empobrece, debilita. El hombre no experimenta ya la unidad y el todo. Sólo late dentro de una partícula: *"el hombre se educa como mera partícula, llenos sus oídos del monótono rumor de la rueda que empuja, nunca desenvuelve la armonía de su esencia y lejos de imprimir a su trabajo el sello de lo humano, tornase él mismo un reflejo de su labor o de su ciencia"*.

Según Schiller³⁸, la experiencia estética de la belleza exhuma un instinto hasta ahora desconocido, no cultivado, que surge de la superación de los dos instintos iniciales que dividen al hombre.

La magnética pulsión de la unidad brota de la belleza que *"conduce al hombre, que sólo por los sentidos vive, al ejercicio de la forma y del pensamiento; la belleza devuelve al hombre, sumido en la tarea espiritual, al actuar con la materia y el mundo sensible"*. La belleza no puede refulgir en las meras sensaciones, en un mero vértigo sensorial que necesita de una forma, de un principio ordenador afín al pensamiento. A su vez, la forma no podría ser belleza sin su cristalización en un contenido material.

³⁷ Schiller.-Cartas sobre la educación estética del género humano

³⁸ Schiller.-Cartas sobre la educación estética del género humano.- Oxford Univ. 1977

Pero la imaginación como libre sucesión de imágenes e ideas, nos habla de una libertad aún pasiva. Es la libertad de un orden natural, necesario y repetido. Mas, en su más alta libertad, la imaginación baila cuando crea una nueva forma libre que se introduce dentro de lo transitorio y sensible. Así el hombre juega. Su instinto de juego vive y actúa cuando crea una nueva forma, que enriquece las cosas, los objetos, o la presencia humana, con una bella apariencia estética.

No se trata de un pathos lúdico que juegue con algo en particular. Es el juego como dimensión plena de la libertad y la vida. Es despliegue (schein). Es el tercer instinto, el instinto de juego. Cuya creación de belleza conduce al agrado y al placer. El hombre se adorna. Juega. Y así, el "impulso estético", lo guía hacia "un tercer reino, un reino alegre de juego y de apariencia, donde el hombre se despoja de los lazos que por doquier le tienen sujeto y se libera de todo cuanto es coacción, tanto en lo físico como en lo moral".

Y el hombre que juega en la libre creación artística de la belleza construye la utópica anticipación de la postergada sociedad libre. Sólo mediante la libertad estética se arribará a la libertad política. En la síntesis entre Freud³⁹ y Marx⁴⁰ que ensaya Marcuse⁴¹, la civilización en general, y la sociedad capitalista como manifestación de la modernidad, nace de una represión básica de los instintos.

En la estética kantiana el hombre se reintegra en una unidad placentera. Y el objeto se libera, no en su pura existencia fáctica, sino en su ser percibido por el sujeto. La naturaleza pareciera así que ingresa en el prado radiante de la libertad; ya no sería sólo la estructura invariable exhalada por el sujeto de conocimiento. Sin embargo, estimamos que la naturaleza encendida por la imaginación estética kantiana desconoce una forma originaria de la libertad.

³⁹ Freud.- Historia del Psicoanálisis

⁴⁰ Marx.- Crítica de la filosofía del derecho de Hegel

⁴¹ Marcuse.- Psicoanálisis y política.- 1969

Lo estético en Kant⁴² habla del sujeto y no de una posible realidad anterior o independiente a la subjetividad. En su Introducción a la estética, Hegel asegura que la estética kantiana "es, a fin de cuentas, sólo subjetiva, es decir, realizada por el sujeto, y existe sólo en virtud de su juicio, no responde a la verdad y a la realidad en sí".

Esta subjetividad de lo estético se repite también en Schiller dado que belleza sólo es en tanto tenemos una sensación de ella, porque lo bello es "un estado nuestro y un acto nuestro". En el autor de las Cartas ... la lúdica creación de la belleza existe en el sujeto y su percepción antes que en la propia realidad natural. Lo bello, en su más alta cumbre, expresa la plenitud realizada de un hombre ideal, no el brillo más incandescente o autosuficiente de la geografía material de la naturaleza.

La teoría estética de la "finalidad sin fin", o el instinto del juego de Schiller⁴³, celebran lo bello en la propia mirada; inhiben así toda apertura a la alteridad de la belleza que resplandece donde el sujeto se extingue o desaparece. Se elabora entonces una estética de lo bello para el sujeto donde se pierde la alteridad de lo bello. La comprensión de esta alteridad surge, estimo, cuando repensamos la belleza, el arte y el sujeto en el contexto de una historia natural. La reducción de lo bello a un estado del sujeto, a "un estado nuestro y un acto nuestro", se diseña sobre una violenta ilusión temporal. La naturaleza como posible orden y belleza empieza a ser en tanto es ordenada, producida o experimentada por un sujeto como legislador y creador de la posibilidad de lo bello artístico. La realidad es únicamente desde el sujeto.

Y quizá es una belleza del mundo, que se irradia y es sin necesidad de ser vista.

⁴² Kant.- La estética, lo estético. Fundamentos de la belleza

⁴³ Schiller.-Cartas sobre la educación estética del género humano.- Oxford Univ. 1977

1.6 El desarrollo perceptivo

James⁴⁴ decía que el mundo infantil era confuso e inexplicable (escasa coordinación, indefenso, con conductas poco desarrolladas y métodos limitados para explorar el ambiente) mientras que Flavell⁴⁵ propone tres métodos para conocer el mundo infantil: a) pautas de mirada (una cámara registra la mirada ante dos estímulos, uno antiguo y otro nuevo, el niño de forma consistente mira al nuevo); b) tasa cardíaca se succión (durante la succión se presenta un estímulo, el niño detiene la succión y después de habituarse sigue succionando); c) preferencias perceptivas (discriminar un objeto en movimiento y sin movimiento, el niño prefiere el objeto el movimiento)

Según los autores, el niño no percibe el mundo de una manera tan desorganizada como se pensaba. Percibe los objetos del mundo a partir de patrones básicos y discrimina formas, aunque lo hace con limitaciones. Gibson⁴⁶ estaba convencido que los niños perciben la profundidad desde muy temprano (como si fueran innata). Eysenck⁴⁷, por el contrario, señala que el niño de ocho meses puede haber aprendido el concepto de profundidad a partir de la experiencia. Como argumento a su favor está el hecho de que los niños de dos meses de edad ante el acantilado su tasa cardíaca es normal; o sea que no percibe el riesgo.

Los procesos perceptivos mantiene una línea estable de crecimiento hasta el final de la infancia (p.e., percepción forma, distancia, etc.)

La Percepción de la distancia es tan precisa en los niños como en los adultos. La percepción lejana requiere maduración y sobre todo experiencia. La teoría de los

⁴⁴ James, William.- Investigación Psíquica.- Jaen. Ediciones del Lunar

⁴⁵ Flavell.- Desarrollo cognitivo.- 1963 American Academy Sciences

⁴⁶ Gibson.- Bases psicológicas de la Educación Especial. Ed. Mil Un Cuentos.- 1970

⁴⁷ Eysenck.- Estudio científico de la personalidad.- 1952

rasgos ha sido probada desde la fisiología en los experimentos de Hubel y Wiesel⁴⁸. Estos autores descubrieron tres clases de células implicadas en el proceso de reconocimiento: a) células simples (para rasgos simples como líneas), b) complejas (para líneas o rasgos en movimiento) y c) hipercomplejas (para la integración de varios rasgos simultáneos). Todas estas células operan de forma jerarquizada. Un buen ejemplo de la teoría de rasgos es el modelo pandemonium

El esquema (conjunto de conocimientos derivados de la experiencia) dirige la exploración perceptiva. La exploración perceptiva (moviéndose alrededor del ambiente) extrae información de los estímulos disponibles en el contexto. Si esta información extraída del medio no se ajusta con la contenida en el esquema, éste debe ser modificado de forma apropiada.

El papel de los estados psicológicos en la percepción ha sido demostrado mediante varios fenómenos: defensa perceptiva (evitar la conciencia de estímulos traumáticos), percepción subliminal (estímulos de bajo umbral que producen respuestas de forma inconsciente), discriminación autónoma (sin conciencia) y vigilancia perceptiva.



⁴⁸ Hubble y Wiesel.- Campos receptivos, interacción binocular., Journal of Physiology 1962

Conocemos el medio exterior e interior interpretando los mensajes que proporcionan los receptores sensoriales repartidos por todo el cuerpo. Éstos transmiten la información al cerebro, que es donde tiene lugar la sensación y, a partir de ella, la percepción.

Por las percepciones tomamos conciencia de los sucesos exteriores y damos un significado a los estímulos que nos llegan.

El mundo perceptivo del bebé no es como el del adulto; sin embargo, su cerebro desarrolla desde el nacimiento determinadas capacidades perceptivas importantes y, aunque tenga limitaciones en el procesamiento de la información, las irá superando con la ejercitación y la estimulación sensorial.

Según Bower⁴⁹ el niño, al nacer, tiene una capacidad perceptiva general o abstracta, que irá haciéndose más específica a medida que crezca y tenga experiencias significativas. Así, un recién nacido sólo está capacitado para reaccionar al sonido y, a medida que va evolucionando y familiarizándose con sonidos específicos, podrá discriminar hasta los más complejos, como son los del lenguaje humano. En la evolución del lenguaje, el pequeño va discriminando sonidos paulatinamente más finos y diferenciados hasta no cometer errores, ni siquiera en los fonemas que tienen el mismo punto y el mismo modo de articulación.

Nace con capacidad para todos los lenguajes posibles, pero termina dominando, por la ejercitación, únicamente los de su propio idioma, y con los años perderá aptitudes para responder a otros lenguajes.

La percepción se va haciendo menos importante a medida que nos desarrollamos; además, van cambiando nuestras interpretaciones de la realidad. Así, cuando el niño es pequeño comete errores, dejándose engañar por sus percepciones; esto no le pasa al adulto, pues sus conocimientos no dependen tanto de sus sentidos.

⁴⁹ Bower.- El mundo perceptivo del niño.- Google Books

El psicólogo norteamericano R. Frantz⁵⁰ descubrió las preferencias visuales de los recién nacidos en torno a la exploración de una cara, demostrando que una cara esquematizada y con los elementos organizados, retenía la atención visual de los bebés por más tiempo que otra con los elementos desorganizados o ausentes.

El hecho de que el pequeño prefiera determinados estímulos visuales no significa que reconozca los objetos, pero sí es un primer paso para llegar a conocerlos. Esta predisposición para mirar ciertas cosas, le permite construir y, mucho más tarde, identificar la realidad.

El mundo perceptivo, lo mismo que el desarrollo físico y otros desarrollos, requiere ejercitación y aportación de estímulos, y a eso debe estar atento el adulto y el educador.

Bower⁵¹ indica que el sistema perceptivo del recién nacido se vuelve cada día más capacitado, pero, en este periodo de desarrollo rápido, su sistema se vuelve vulnerable y la falta de estímulos procedentes del medio o una selección anómala pueden destruir las estructuras presentes al nacer.

En cuanto a los estímulos más significativos para el bebé, según Palacios*, lo más importante y atractivo es la figura de la madre: de ella depende para su alimentación y comodidad; ella lo coge, lo mira, le habla, le arrulla. Por tanto, el rostro de la madre o de la persona que le cuida contiene los estímulos que más atraen su atención. Los más significativos son la voz humana y la mirada.

Así pues, los lactantes están genéticamente predispuestos para la interacción social y, en particular, para la interacción con los otros. De esto se deduce qué estímulos deben proporcionar al niño los adultos y educadores.

⁵⁰ Frantz R.- Piel negra, máscaras blancas. 1952

⁵¹ Bower.- El mundo perceptivo del niño.- Google Books

Gassier y Deval⁵² presentan las siguientes pautas del desarrollo de la visión en los niños:

Recién nacido:

Frunce los párpados cuando cambia la luz en la habitación o cuando se produce un ruido agudo. Se puede fijar en un punto luminoso, pero no ve más que una imagen bastante borrosa.

Delval⁵³ señala que el recién nacido ve con mayor nitidez los objetos situados a 20 ó 25 cm. Más cerca y, sobre todo, más lejos los ve más borrosos.

Cuando fija la vista en un rostro, a veces se puede observar estrabismo, ya que no tiene buena coordinación de los músculos oculares.

Mira atentamente el rostro de la madre, pero no lo diferencia antes de los tres meses.

Si se le acerca un objeto a su cara, aparta la cabeza.

Esto indica que aprecia las distancias.

Primer mes:

Mira los objetos que están en su campo visual (por ejemplo, si se hace sonar una campanita cerca de él).

Su mirada es inexpresiva. Con cuatro semanas fija su vista en un objeto que está cerca de él y lo sigue hasta 90°. Le atrae la luz y dirige su mirada hacia la zona iluminada, pero el exceso de luz o de color le excita.

Le atrae el rostro de la madre, la mira intensamente y sonríe mientras mama y cuando le habla. Según Spitz⁵⁴, no es el rostro de la madre lo que provoca la sonrisa, sino la forma, ya que cualquier máscara de cartón puesta de frente, no de perfil, le hace sonreír.

⁵² Gassier y Deval.- Desarrollo sensorial de la percepción visual en niños.- Asset Education- 1988

⁵³ Deval.- La representación infantil del mundo. 2012.- Google Books

⁵⁴ Spitz, R.- El primer año de vida; un estudio psicoanalítico del desarrollo normal.- New york. Prensa Universidades

Dos meses:

El bebé fija la mirada. Va estableciendo la convergencia binocular, es decir, logra enfocar los dos ojos hacia el mismo punto. Se acomoda a la distancia de los objetos y los puede seguir si son grandes y se desplazan cerca de él, aunque, en esta edad, el bebé prefiere mejor el movimiento de las personas que el de los objetos. Si se le echa en la cama sobre la espalda, puede seguir un objeto 180° (de un lado a otro). Logra mantener su atención por más tiempo en los colores vivos, en luces y objetos en movimiento y con contornos bien definidos.

Afirma Delval⁵⁵ que, al explorar una cara, los niños de un mes analizan el contorno, y los de dos meses se detienen en el interior. Detienen la mirada en figuras con pautas o con dibujos, por más tiempo que en figuras lisas. El hecho de preferir mirar dentro a mirar fuera de las figuras les permite diferenciar unas caras de otras.

a) Los bebés de un mes se fijan en los contornos de la figura, los de dos meses, en el interior, b) Los bebés prefieren mirar figuras con dibujos o pautas. Tres meses

Su mirada se puede desplazar de un objeto a otro. Ante un objeto que se mueve, gira la cabeza completamente.

Le gusta mirar y moverse. Descubre su cuerpo, sus manos y se las mira a menudo. Se interesa por cosas y juguetes cercanos a él, pero también siente interés por lo lejano.

A partir de cuatro meses:

Ya se ha señalado que los niños prefieren mirar al interior de las figuras; además, se ha comprobado que si los elementos que hay dentro se mueven, llaman más su atención. A los dos meses empieza a aumentar su capacidad para explorar el interior; a los tres, parece que comienza a discriminar unas caras de otras; a partir de los cuatro y siguientes progresa notablemente su reconocimiento de la figura humana.

⁵⁵ Delval.-La representación infantil del mundo. 2012.- Google Books

Desde este momento la capacidad visual del pequeño se acerca a la del adulto; ve objetos a distancias variables y percibe los detalles pequeños, es decir, queda establecida la constancia de la forma y la constancia del tamaño. Los objetos aparecen estables con independencia de la distancia a la que se perciban. Las investigaciones de Bower⁵⁶ (1966, 1974) situaban la constancia del tamaño en los bebés en las seis semanas, pero estudios más recientes la retrasan a los cuatro o seis meses.

En cuanto a la percepción de la profundidad, cuando los bebés empiezan a gatear, a partir de los seis meses, se niegan a cruzar la parte profunda de un precipicio visual, aunque sus madres les llamen insistentemente.

Por tanto, parece que la percepción de la profundidad se adquiere cuando el niño empieza a exponerse al peligro.

Grado 0. Conocimiento

Grado 1. Dominio

Grado 2. Memoria

Grado 3. Agudeza

Grado 4. Aplicación

1.7 El sistema visual humano

La función del sistema visual humano es transformar la energía electromagnética del estímulo visual en impulsos nerviosos, proceso que se conoce como

⁵⁶ Bower.- El mundo perceptivo del niño.- Google Books

transducción –término y proceso extensible a los demás sentidos–.

La forma redonda del globo ocular se mantiene por la presión de los internos sobre la membrana externa blanca, denominada esclerótica. En la parte anterior del globo ocular se encuentra la córnea, membrana transparente que se une con la esclerótica y protuye ligeramente. La luz que proviene del exterior debe enfocarse en la superficie posterior del globo ocular, y la córnea inicia este proceso.

Las células de la córnea reciben sus nutrientes y el oxígeno del humor acuoso. Este líquido llena la cámara anterior, que se encuentra inmediatamente detrás de la córnea. La entrada de luz al ojo es regulada por un anillo de músculos pigmentados llamado iris.

Por otro lado, la pupila que es una abertura en el centro del iris por la que pasa la información luminosa tiene dos clases de músculos, unos que lo contraen – cierran– y otros que lo dilatan –abren–. Cuando la luz es brillante, el iris se cierra y viceversa. En los humanos, la pupila es redonda, aunque otras especies puedan tener una línea fina. Esta comparación la haremos después cuando identifiquemos este dato con el del diafragma de la cámara.

El cristalino es un cuerpo esférico, transparente, localizado exactamente detrás de la pupila. Es ligeramente amarillento y se compone de una capa externa que contiene fibras organizadas como las capas de una cebolla. Luego de que la cornea desvía los rayos luminosos conforme entran al ojo, el cristalino completa esta tarea de enfocar las ondas luminosas sobre los fotorreceptores localizados en la parte posterior del ojo. Dado que el cristalino puede cambiar de forma, enfoca los rayos luminosos tanto de objetos cercanos como alejados por un proceso llamado acomodación.

El músculo ciliar rodea al cristalino y se fija a éste gracias a ligamentos delgados denominados zónulas de Zinn. Cuando se observa un objeto alejado (+6 m.), el músculo ciliar se relaja, lo que ocasiona que el músculo se expanda. En este

momento el cristalino se estira a su forma más plana, así que su refracción de la luz que entra al globo ocular se desviará menos. Cuando se observa un objeto cercano, el músculo ciliar se contrae, lo cual permite que el cristalino regrese a su forma natural.

Entre el cristalino y la retina se encuentra un compartimento llamado cámara posterior. La retina es la capa de receptores para la luz, o fotorreceptores, y de células nerviosas, que se localiza en la parte posterior del ojo.

Los fotorreceptores –llamados conos y bastones– absorben rayos luminosos y los transforman en información que puede ser transmitida por las neuronas. La fovea es la porción más delgada de la retina que produce la visión más clara. En el disco óptico, el nervio óptico abandona el ojo. Asimismo, el nervio óptico representa el haz de neuronas que lleva la información que se origina en la retina. El disco óptico carece de fotorreceptores y en consecuencia crea un punto ciego que se puede detectar a través de un sencillo experimento.

Por otra parte, en la visión, intervienen procesos fotoquímicos entre el contacto del receptor con el estímulo y la generación de los impulsos.

En la visión, el proceso completo de transducción va desde la absorción de la energía lumínica por las sustancias fotoquímicas contenidas en los receptores, hasta la emisión de los impulsos eléctricos. Los procesos de transducción en los receptores sensibles a la energía mecánica que están situados en la piel, en las coyunturas, en los músculos y en los oídos, implican la conversión de la distorsión o del movimiento de los receptores, en energía eléctrica.

Cuando un bebé se despierta y se ve invadido de colores y de formas empieza un enorme proceso de recepción de información que le llevará a lo largo de su vida a aprehender sobre lo que ve. Acerca de la visión demostrará una vez más que aun siendo infante la asociación libre de ideas al margen de lo visto hace que otros mecanismos de aprendizaje se disparen, entre otros, el lenguaje.

La asociación de la idea vista, es decir de la información adquirida con la realidad transforma ésta y hace que el infante y ya más tarde la persona, manifieste un singular conocimiento de lo visto. ¿Quién no recuerda gigantesco el tobogán por el que se deslizaba años atrás y sobre el que no tiene mayor recuerdo que un monstruo de color rojo sobre el que trepaba para llegar más alto? Años más tarde la percepción del infante se verá apesadumbrada ya que lo que quedó impresionado en su retina no es más que el vago recuerdo de la realidad, el tobogán no era tan grande, tal vez es que yo era pequeño.

Todos los sentidos podrán experimentar esas sensaciones llamadas percepciones aunque solo sean meras referencias de la realidad palpable. Si pisamos descalzos un suelo de marmol diferenciaremos perfectamente si está seco o mojado, primero por la sensación evidente pero desde luego en nuestro cerebro recordaremos e imaginaremos en ese momento la realidad de un suelo tal vez visto anteriormente y sobre el que tenemos ya la referencia vista.

El ejemplo lo transfiero si el infante duerme en una casa que no es la suya, el ojo buscará incansablemente la luz para asociar ideas similares a las aprehendidas antes de apagarlas pero como no ha memorizado la escena se levanta diciendo, dónde estoy.

Buscar la luz es un gesto innato y natural sobre el cual el cerebro no hace ningún esfuerzo extraordinario.

Desde que nacemos hasta que morimos el bombardeo al que está sometido nuestro cerebro es impresionante, tanto que los estímulos no se llegan a controlar. Sólo somos capaces de controlar aquello que no conocemos por el interés que despierta en nosotros.

¿Cómo percibimos esos estímulos, cómo reaccionamos ante ellos? Pues bien, un estímulo es cualquier forma de energía a la que podemos responder por ejemplo las ondas luminosas, las ondas sonoras y por tanto la sensación será el sentimiento que experimentamos como respuesta a la información recibida a través de

nuestros órganos sensoriales pero percepción será entonces la manera en la que nuestro cerebro organiza los sentimientos para interpretarlos.

Es decir cuando reconoce los objetos que provienen de combinar las sensaciones con la memoria de experiencias sensoriales anteriores. El sentido pues será aquel, en nuestro caso la vista aquel que nos permite interpretar esa información que defino como percepción.

Nuestros sentidos justificarán la psicofísica como el estudio de la relación entre los aspectos físicos del estímulo y nuestra percepción psicológica del mismo y que tiene como objetivo establecer la conexión entre el mundo físico y el mundo psicológico. Examina pues nuestra sensibilidad a los estímulos y la forma en que las variaciones en éstos afectan nuestro modo de percibirlos.

En este sentido podemos explicar la diferencia de los umbrales absoluto y diferencial, dentro de los estímulos visuales que son los que nos competen. Si consideramos el umbral absoluto como la intensidad más pequeña de un estímulo podríamos analizar como en el gráfico siguientes las cantidades de percepción absolutamente distintas de unas personas a otras. La llama de una vela a una distancia de un kilómetro será percibida pero no vista aunque la conclusión a la que llegaremos será la misma.

Las condiciones ideales para que se presente un estímulo no serán en absoluto iguales para todos los humanos. Primero y fundamental porque no todos vemos lo mismo, segundo porque el interés de ver que no de mirar no está suscitado en todos los sujetos de igual forma y en tercer lugar porque las condiciones de percepción no son equivalentes. Vayamos al ejemplo de mirar una vela a oscuras o en medio de una playa a las doce de la mañana cuando pega el sol.

El umbral diferencial conocido por la diferencia mínima perceptible será la diferencia más pequeña en intensidad requerida para que se pueda percibir una diferencia entre dos estímulos. Es por tanto un umbral variable que depende no

sólo del nivel de fondo sino de la intensidad del estímulo La relación entre cualquier estímulo original y cualquier aumento o disminución es conocido por la Ley de Weber⁵⁷. Este psicólogo alemán que fue el primero en advertir que cuanto mayor es el estímulo mayor debe ser el cambio para que pueda ser percibido.

Weber desarrolló un conjunto de razones para los diferentes estímulos pero las relaciones por él establecidas sólo se manifiestan como verdaderas en los rangos medios de estimulación pero no para niveles muy fuertes o muy débiles de intensidad de estímulos.

Por otro lado el efecto de Stroop⁵⁸ muestra lo difícil que es ignorar ciertos estímulos. Se puede comprobar cuando mirando las distintas columnas del cuadro adjunto se ve que la reacción humana ante el color será lenta o más lenta de lo que aparentemente el mismo ojo concibe.

Es difícil por tanto ignorar el significado de las palabras según Stroop* en 1935. Al vivir constantemente rodeados de estímulos no nos damos cuenta de todos a la vez pero cuando nos fijamos en algunos en concreto porque tenemos interés en ellos pasan al primer plano de nuestra conciencia.

Un ejemplo que justificará esta afirmación será si he comprado unas gafas verdes, ese día puedo ver mil quinientas gafas verdes a mi alrededor, de repente casi todo el mundo lleva gafas y además son verdes...

La imposibilidad de ignorar algunos ciertos estímulos tales como el significado de una palabra se puede comprobar con el efecto Stroop⁵⁹.

Por tanto el conjunto de los umbrales, la adaptación y la atención afectarán a la forma en que percibimos la información que nos llega a través de los sentidos.

⁵⁷ Weber, Ernst.- Psicología de la percepción.- Universitat Barcelona.- 1999

⁵⁸ Stroop, John.- Studies of interference in serial verbal reactions.- Journal Experimental Psychology.- 1935

⁵⁹ Efecto Stroop.- Llamado Efecto de Jaensch también.

En este sentido, valga la redundancia comentaremos los mecanismos fisiológicos que hacen posibles las sensaciones básicas. La visión domina la información que proviene de los demás sentidos y el área dedicada a los mecanismos de la visión es mayor que la de ningún otro sentido. Lo que vemos proporciona un 80 por 100 de toda nuestra información sobre el mundo. La llamada captura visual establece la relación que tiene la visión con el resto de los sentidos y no se puede confiar en la evidencia de los sentidos.

El ojo de los seres humanos ve energía electromagnética en forma de ondas luminosas, sin embargo no vemos todas las ondas electromagnéticas del Universo tales como los rayos U.V., los rayos X o los infrarrojos. La energía que podemos percibir nos llega en fotones o cuantos que son las unidades de luz más pequeñas de luz que se puede medir. Un solo fotón puede activar un receptor del ojo y bajo condiciones mínimas.



1.8 La visualidad: metodología visual

La justificación a la hora de determinar los aspectos en torno a la visualidad y al texto visual, serían en el siglo XXI un desarrollo de un desiderátum que en alguna ocasión ha sido tildado de innecesario pero habiéndose estructurado la colaboración entre las diversas disciplinas, podemos sin más dilación, entrar en el análisis del mismo entrando en el debate epistemológico y metodológico, lo

suficientemente riguroso que pueda procurar una teoría acerca de la realidad planteada en términos de comunicación visual.

Si hemos pasado por lo que pensaba la filosofía, la psicología y posteriormente la ciencia, vemos que dentro del marco semiótico entendemos pues, que lo visual no es solamente sustancia de la expresión, es, en sí mismo un ámbito de sentido intersubjetivamente construido y posee pues un espacio de pensamiento único e irrevocable.

Por otro lado, la extensión de lo llamado visual, no alcanza solamente a los objetos textuales que son normalmente analizados en la concepción de la semiótica de la imagen, son, sobre todo, dentro del contexto de comunicación de masas, la iconología, la experiencia visual en cualquiera de sus formas que sean consideradas excepcionales o cotidianas.

Dentro de esa excepcionalidad, y ahondando en la experiencia cultural de lo visual, determinamos que el análisis del texto visual y no de una imagen en sí misma, obedece a los signos y a las representaciones visuales de las que parte esta premisa. Por otro lado, si en la perspectiva de la semiosis ilimitada peirceana a la que me referiré después, la interpretación de cuanto se ve, corresponde a formas fluyentes, dinámicas, nunca plenamente determinadas y movedizas en el tiempo de la historia y en los espacios de la cultura.

Si adoptamos dicha disciplina desde la metodología visual crítica, entendemos lo que propone Rose⁶⁰, dentro de la llamada estrategia orientada a analizar el texto visual en términos de su significación cultural, de las prácticas sociales y de las relaciones de poder en que está involucrado. Esto supone pensar en las formas de ver e imaginar desde el punto de vista humano, son determinadas a expensas de muchos factores que no siempre se tienen en cuenta. Una perspectiva sociosemiótica, cultural y crítica de un texto visual, supone también el análisis formal y puramente inmanentista del texto visual: En ese sentido el análisis se

⁶⁰ Rose, Gillian.- Visual Methodologies: An introduction of visual materials.- 1996 Ed. UFSM

referirá exclusivamente a la concepción habitual de la composición, el color, la luminosidad, etc, es decir a sus propiedades plásticas, y saliendo del marco metódico de la semiótica, la técnica fotográfica permite analizar el contenido icónico y la representación de ella en algunos elementos retóricos interesantes, tales como el plano de la toma, la relación del personaje con el escenario, etc, etc.

Así pues, considerando dichas características y atendiendo a los escenarios de cada época, un texto fotográfico puede adquirir un valor no sólo documental sino también heurístico, de producción de conocimiento para indagar precisamente esa clase de significados y si por ello, supone que se puede construir un contexto interpretativo adecuado.

En el análisis de una foto, se puede reconocer el terreno gestual, la performance corporal y expresiva de los sujetos y la modificación del acto visual en sí mismo. Entendemos pues según el estudio atribuido a cuantos sujetos miran, que las mujeres, ejercientes de la facultad de mirar a través de un objetivo y encuadrar, supusieron en la mitad del siglo XX la ampliación de la perspectiva social, dado su interés por la familia, por los actos atribuidos exclusivamente a las relaciones humanas y a representaciones fotográficas relativas al dolor, a la miseria, a la enfermedad, a la muerte o al sexo.

El silencio dentro de la imagen, sería aquello que quedaría excluido que fuera, invisibilizable para un orden sociocultural dado, lo visto y lo no visto, en definitiva.

Batjin⁶¹ mostró que la palabra es depositaria de voces socioculturales que quedan traducidas y representadas en múltiples formas. De igual manera, adoptaríamos el hecho visual en una situación análoga que creara visión y considerara al ojo humano no menos apto para dicho lenguaje. El ojo, sería un órgano social y colectivo, el órgano definido como de la tradición Price⁶² pero

⁶¹ Batjin, M.- Estética de la creación verbal.- 1994 Ed. Buenavista

⁶² Price.- El ojo y el sentido.- Ed. Panamericana. 1999

sería según cita el autor en dos sentidos:

El primero, reconociendo una pluralidad de las tradiciones que, al menos, en las sociedades contemporáneas remite a diversas culturas visuales y las culturas de la mirada yuxtapuestas, superpuestas y también por qué no, alternativas. Talens⁶³; en 1998 llamó la atención sobre la multiplicidad de las culturas cinematográficas que nos autoriza a hablar legítimamente de la cultura de la imagen, su representación y en la recepción de dichos actos en las personas.

En segundo lugar, la tradiciones que habitualmente domesticar el ojo, están indiscutiblemente ligadas a las tecnologías e históricamente determinadas de la visión. Boas⁶⁴ podría haber afirmado que el ojo es un órgano de la tradición pero Walter Benjamin⁶⁵ y tras él, otros críticos posteriores, añadirían que el ojo contemporáneo ha sido adiestrado y por tanto ha procurado un órgano epistémico, estético y moral en la modernidad.

En el análisis que conforma esta tesis, adecuaré los aspectos del conocimiento, los inherentes al ser humano y aquellos que de forma multidisciplinar pudieran ser los transgresores de lo mirado; es decir, la psiqué y su contexto único.

Benjamin⁶⁶ advirtió que en la etapa moderna, la tecnología de la visión se ha propiciado por las nuevas perspectivas que se consideran de masas. Aquellos matices, que traicionaban in nuce, tales posibilidades, la legitimación de lo visto y la representación individual capaz de ser interpretada en términos simbólicos.

Las facultades sensoriales en general, que no son ni lineales ni unilaterales, sino extraordinariamente complejas, nos incitan a pensar que no existen medios que sean exclusivamente visuales pero yo insisto en la permanencia de lo visto y en el devenir del acto visual en el siglo de las tecnologías. La idea anticipada por

⁶³ Talens.- La representación de la visión.- Ed. Upf

⁶⁴ Boas, Franz.- El pensamiento antropológico. Google Books.

⁶⁵ Benjamin, Walter.- Escritos sobre la visión. Buenos Aires.- 1990

⁶⁶ Benjamin.- Visión y estrategia,- Instituto BTudela. Buenos Aires. 1993

Aristóteles⁶⁷ que considerara en un tiempo que los medios siempre eran mixtos, añadiría un matiz a lo que estamos tratando ahora.

En la concepción de Jameson⁶⁸ dentro de la cultura marciana de la historicidad de los sentidos, se realizan conjeturas, que no son simples a primera vista, pero sí que suponen conjeturas en relación a la percepción y al aspecto cognitivo del lenguaje visual. Los procesos de esterización del siglo XIX fueron en definitiva la represión de la experiencia estética que significó en la industrialización una desperceptualización y condujo, a cierta relajación de las llamadas energías perceptivas. Tenemos que agradecerle al impresionismo el ejercicio de la percepción y la recombinación perceptual de los datos sensoriales como un fin en sí mismo.

La interpretación no procede, según valora Geertz⁶⁹ en 1988 al funcionalismo, al estructuralismo o a la cultura y personalidad del que mira. El diagnóstico de lo que es producido al mirar, supone en primer lugar una decodificación del mensaje, una concepción del proceso comunicativo que invitaba al antiguo Emisor-Mensaje-Receptor. La función receptiva, por tanto, supone la decodificación del mensaje enviado por el emisor conforme a una referéndum semántico. Las actividades son interdependientes y se condicionan entre sí. La imagen por tanto, sería una estrategia que formularía una representación según una ilusión.

Una forma vacía que realizaría funciones operativas y formalmente reversibles: es decir, dar a conocer y obviar; codificar y decodificar. Los sujetos de la comunicación, en nuestro supuesto, las personas que miran, serían coenunciadores y llevarían una acción conjunta de producción de sentido. Estos sujetos son comunicativamente competentes .

⁶⁷ Aristóteles.- De los sentidos y el sentido. Cuadernos de Filosofía. México. 1988

⁶⁸ Jameson.- La estética geopolítica; cine y espacio en el sistema mundial. Paidós Ibérica. 1995

⁶⁹ Geertz.- El antropólogo como autor. Paidós Ibérica. 1997

Hymes⁷⁰ en 1974 llama a este acto competencia comunicativa y contextualiza y supone que el conocimiento implícito genera interpretaciones lingüísticas, psicológicas, culturales y sociales. No es lo mismo analizar una imagen pequeña que una artística que una concebida tras un atentado terrorista. Nuestra competencia comunicativa se aplica y produce interpretaciones diferenciadas que dictan y definen esas prácticas. Nuestros tres principios semiótico discursivo conocidos gracias a Eco y Fabbri⁷¹ en 1.978 justifican que los destinatarios no reciben mensajes particulares reconocibles sino únicamente conjuntos textuales.

Por otro lado, no comparan los mensajes con códigos reconocibles sino con conjuntos de prácticas textuales. La perspectiva del “análisis cultural” será pues el estudio de las formas simbólicas que son acciones, objetos y expresiones de muy diversos tipos en relación con los contextos y con los procesos históricamente específicos y estructurados socialmente.

Asimismo la interpretación reflexiva por referencia a los efectos que producen dentro del contexto, lo más importante es saber qué significa determinado texto dentro del proceso interpretativo para dar curso a la propuesta de la imagen.

El discurso interpretativo adquirirá sentido como todo discurso dentro del marco de las relaciones entre ambos interlocutores. Además, si el texto se interpreta discursivamente, es decir, producido por el sujeto, individual o colectivamente, se producirá una intervención subjetiva y una estructura comunicativa que se producirá como un presupuesto de toda forma simbólica. De ahí que se afirma que “la constitución de los objetos como formas simbólicas presupone que sean producidos, contruidos o empleados por un sujeto para dirigirlos a un sujeto o a un colectivo.

La idea de la interpretación es otro signo que se traduce en un proceso que tiene cierto sentido. La lógica no deductiva permite la creación y se abre una

⁷⁰ Hymes.- Language, culture and Society.- 1964. Oxford Univ. Press

⁷¹ Eco y Fabbri.- Modelo semiótico informacional.- Revista Comunicación Digital. México. 1994

conjetura que no sólo se aplica en los procesos de la creación científica sino en la formulación de hipótesis y en la creación artística. El razonamiento, la deducción del “debe ser” y la necesidad de la “inducción” que atiende al “es”, la facticidad expresa probables justificaciones y argumentaciones algo más que probables.

Aludiendo a Peirce⁷², teórico de la imagen, establece la relación que el representamen entabla con el objeto. Un icono, pues, es un signo que mantiene con su objeto una relación de semejanza entendiendo ésta en el sentido más laxo. Las representaciones por semejanza son hipoiconos y las imágenes por tanto, estarían englobadas en sentido estricto.

Esto es patente en el caso de la fotografía periodística. El texto visual por tanto puede entenderse como ocasión o posibilidad de una determinada experiencia para un sujeto productor y/o intérprete. Y si extrapolamos el análisis de la experiencia fotográfica tan y como propone Durand⁷³ en 1998, al ámbito de cualesquiera discursos visuales pensamos en la experiencia visual como una síntesis de tres dimensiones: la propiamente visual, la de la mirada y la de la imagen.

El nivel visual corresponde al acto perceptivo y por ende, al encuentro constructivo de un objeto. También correspondería a la estética entendida como esfera de la experiencia sensible y de las operaciones de la sensibilidad (*aisthesis*) según propugna Buck Morss⁷⁴ en 1994.

Si la visión es intencional, ya que ver algo es necesario como función y como facultad abstracta, el nivel de la mirada sobredetermina esa intencionalidad cargándola de modalizaciones subjetivas: las del deseo y las del afecto. Por ello se habla de pasión escópica característica de la mirada compulsiva o anhelante pero también del hábito o el comportamiento institucionalizado. La imagen,

⁷² Peirce, Charles Sanders.- El pragmatismo.- Ed. Encuentro. 2008

⁷³ Durand, R.- La experiencia fotográfica.- 2002 Ed. Océano

⁷⁴ Buck Morss, Susan Dialéctica de la mirada, México. 2013

remite a la representación, a la cargazón epistémica, estética y simbólica de la experiencia visual, es decir, al orden del imaginario.

Los tres niveles que conciernen a la producción del acto visual, serían:

El de lo visual cuando menos porque la determinación de lo visible/invisible concierne a la integración o exclusión en el espacio público.

El de la mirada por cuanto concierne a la subjetivación, a modos de apropiación simbólica y a modalidades de ejercicio que van desde el imperialismo panóptico (el poder de mirarlo todo sin ser mirado) a la mirada sometida al recato por efecto en algún monopolio político del mirar.

En la dimensión de la imagen se dirime gran parte de la representación y de la autorepresentación colectiva y por tanto los conflictos por la conquista o la transformación de lo imaginario.

Si es ciertamente dudoso que existan medios exclusivamente visuales, no es menos incierta la unicidad de la percepción visual en cuanto se trasciende el ámbito puramente fisiológico.

Como dicen Walker y Chaplin⁷⁵ en 2002, una vez que las señales traspasan la retina, deja de tener sentido hablar de lo visual aisladamente ya que no existen ojos en la mente que vean imágenes visuales sin relación con la información de otros sentidos, ni con el conjunto de los conocimientos y la memoria del sujeto.

El campo perceptivo de la visión se organiza sinópticamente y la experiencia visual se integra sinestésicamente con otras experiencias sensoriales. La experiencia visual está sometida por lo demás a condiciones espacio-temporales muy variables: el hecho de que un objeto visual pueda ser experimentado de una vez como un espacio delimitado y en una percepción simultánea, tal y como ocurre cuando se examina cualquier imagen.

⁷⁵ Walker y Chaplin.- Un introducción a la cultura visual. Ed. Octaedro.Eub. 2002

Los entornos visuales han acentuado el carácter háptico o táctil de la visión.

Actualmente la realidad virtual propone una exploración multisensorial: la vista, el oído, el tacto y el sentido propioceptivo que se ven implicados en una experiencia que ya no es estrictamente visual.

La representación icónica que supone una imitación exterior desde fuera del objeto es sustituida por una representación exploratoria del objeto desde su interior virtual.

Por tanto, la dimensión visual y la dimensión de la imagen, entendiendo esta última como icono y mimesis, aparece claramente separada. Garassini y Gasparini⁷⁶ en 1995 afirman que la lógica de la representación queda así superada y el objeto ya no es representado sino más bien recreado tras ser revelados sus comportamientos y sus características íntimas. Peirce⁷⁷ desde un planteamiento que trasciende la problemática de la percepción visual afirma que por disparado que pueda parecer, todo signo debe relacionarse con un objeto conocido.

Para que se produzca sentido, incluso al nivel más simple de la percepción es indispensable que el signo remita a algo que en alguna medida haya sido experimentado, aprendido, y asimilado previamente. Para Peirce⁷⁸ el activo perceptivo es un proceso semejante a la inferencia abductiva y por tanto, falible. No existen pues categorías o conceptos puros del entendimiento como los kantianos.

Es decir separar un fenómeno visual puramente perceptivo, incontaminado de semiosis y de cultura es iluso porque el campo de la experiencia visual posible está determinado por un campo mucho más extenso de experiencia previa, individual y colectiva.

⁷⁶ Garassini y Gasparini, - El nuevo instrumento para comunicar. Ed. Bompiani. 2001

⁷⁷ Peirce.- Iconicidad metafórica. Cuadernos estudios. Universidad d'Alacant 1999

⁷⁸ Peirce,C.- Triádico del signo.- Revistas Eumed. 1997

Por eso, puede adoptarse el concepto de visualidad para referirse a la visión en tanto que socializada: la relación visual entre sujeto y mundo aparece mediada por un conjunto de discursos, de redes significantes, de intereses, de deseos y de relaciones sociales del observador. Kafka⁷⁹, comenta en esta referencia la siguiente apreciación: *la diversidad de perspectivas que se pueden tener de una manzana obedecen al sujeto que la mira. Un niño pequeño tiene que estirar el cuello para alcanzar a verla apenas sobre la mesa y la perspectiva del adulto.*

La visualidad siempre aparece modulada por factores como la atención, la estructura de la situación, el carácter compartido o no de la práctica visual, etc, etc.

Las funciones de la visión se ordenan cultural y políticamente para dar fundamento a los sentidos y a los conceptos de legítimo o ilegítimo, visible, invisible, y es en el segundo término cuando se alude a un exceso de la función visual y del campo de visión identificable con el desbordamiento de los límites epistémicos y morales del orden social.

Por querer ver o por querer saber a través de la visión, establecemos una mirada que conforma la evidencia que en el caso de ver es un ejercicio de mirar y se ejerce desde conocimientos, presupuestos, esquemas previos e involucra condiciones perceptivas y sensomotrices.

Eso supone que el hecho de alzar o bajar los ojos, de girarse, de articular determinadas posiciones y desplazamientos del cuerpo en el espacio, la mirada proporciona algunas de las más fundamentales configuraciones metafóricas Lakoff & Johnson⁸⁰ 1986 que conforman nuestras categorías epistémicos, morales y afectivas: mirar de frente, alude a una disposición decidida frente a la verdad, o frente a la amenaza, contraria a mirar hacia otro lado, mirar por encima del hombro, en actitud de desprecio, clavar la mirada, a un límite amenazante de la

⁷⁹ Kafka, F.- Aforismos, visiones y sueños.- Ed. Valdemar. 1998

⁸⁰ Lakoff y Johnson.- Metáforas de la vida cotidiana.- Ed. Cátedra. 1997

atención o la vigilancia, sospecha (*suspectare*), como actitud cognitiva y afectiva relacionada con la desconfianza o el miedo. En cada contexto sociocultural valoramos aspectos diferentes. Los ojos del hombre de una ciudad están sobrecargados con funciones de seguridad, de establecimientos siempre de alerta.

Su mirada vigilante simularía el espacio específico del hombre del siglo XXI frente a la jerarquía que establecería un hombre de un pueblo cuyos valores de recepción del medio y del espacio en el que se mueve le estarían transportando hacia aspectos que aludirían siempre a la belleza, a los sonidos de aquello que se ve. En la sociedad postmoderna entendemos que existe una pretextualización de la mirada ya que los objetos que han sido largamente acondicionados por códigos y gramáticas y que han sido técnicamente elaborados para atraer, dirigir o conservar la mirada sobre sí.

La mirada del espectador prevé el texto visual. En el entorno de este siglo, el espectador está acostumbrado a intercambiar textos visuales, a conocerlos y a sentirse parte activa de su experiencia visual, que dicho sea de paso, es natural.

El problema de la mirada concierne pues a lo que se hace para representar produciendo o leyendo imágenes o mejor, textos visuales. Hablar de mirada supone en el ámbito de la semiótica del texto visual, hablar de discurso y de proceso de enunciación. Existe una forma de interdependencia entre el dominio de la mirada, de la imagen y de la visión, del mirar, el imaginar y el ver o no ver.

La actividad de enunciación no se entiende como un proceso exterior al texto visual sino inferible al partir de determinadas marcas visuales, de huellas de enunciación de los enunciados, de la subjetividad de la mirada, y del lugar asignado al espectador como contraparte están en el texto mismo representado y prescrito, es decir, escritos anteriormente y a la vez exigidos. Siempre miramos una manera de mirar que además nos mira.

Esta forma de hacer que el texto visual sea diverso sería aplicable a cualquier acto visual. La extraña coherencia de un texto visual parece tramarse antes que nada entre la incertidumbre cognitiva de los límites de la visión, es decir, dónde termina lo que vemos, que se acompaña de la incertidumbre afectiva de la imagen, ¿es cierto lo que sentimos?, ¿por qué a nosotros?, y la incertidumbre moral de la mirada que justifica, ¿por qué y adónde miramos?

La mirada pues alcanza un terreno subjetivo que no solamente se remite a una subjetividad definida desde los presupuestos de intencionalidad y de la unicidad de la conciencia consigo misma que correspondería a un aspecto racionalista de una antropología liberal, Burgelin⁸¹ 1974 sino que también supone una subjetividad, la de los espectadores que miran, en el caso del cine, y del deseo único de mirar. Con razones no menores en el caso de la fotografía y de la visión, la mirada ha de verse como algo culturalmente instituido.

En principio opaca y visualmente inaccesible al sujeto que impone sus determinaciones a los efectivos modos de mirar, tanto masculino como femenino y sin que necesariamente el primero revista los atributos de la omnipotencia ni el segundo los de una subordinación impotente.

Silverman⁸² en 1992 propone una ética del campo de la visión y somete a crítica las formas culturales de la mirada y de la visualidad a través de las cuales se efectúan las jerarquías discriminadoras de las identidades.

Si creemos lo mismo que Aristóteles⁸³ obtendremos por fin la conclusión máxima de esta tesis. Los griegos desconfiaban plenamente de los sentidos pero siempre consideraron a la vista como la fuente primera y última de la sabiduría. A partir de

⁸¹ Burgelin 1974 Historia de la Antropología filosófica. Ed. Parigi.

⁸² Silverman 1992.- El umbral del mundo visible. Ed Akal.

⁸³ Aristóteles.-De los sentidos y el sentido. Cuadernos de Filosofía. México. 1988

esta concepción se puede razonar cualquier concepto del conocimiento humano pero sin saber cómo es difícilmente aprenderemos a entenderlo.

El conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento, no son un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción misma. La selección, la captación, la simplificación, la abstracción, el análisis y síntesis de las cosas son el modo mediante el cual la mente humana y la del animal tratan el material cognoscitivo a cualquier nivel. Realmente podemos demostrarlo cuando una persona mira el mundo y otra sin embargo se sienta con los ojos cerrados y piensa. Ambas están aprehendiendo la realidad.

Por cognoscitivo quiero significar todas las operaciones mentales implicadas en el proceso de recepción, almacenaje y procesamiento de la información; percepción sensorial, memoria, pensamiento y aprendizaje. En este sentido la palabra pensar entrará en el juego de la percepción ya que entendemos siempre que al pensar reflejamos en nuestra mente ideas y procesos mentales aprehendidos anteriormente que dan lugar a la elaboración del pensamiento visual, entendiendo por tal aquel en un primer momento visto y analizado.

El concepto de percepción ya no quedará aislado en el proceso cognitivo de la realidad visual. Sin embargo la elaboración de las imágenes será siempre distinta de una persona a otra, de una especie a otra.

Existen personas que relatan con los ojos cerrados perfectamente situaciones que han adquirido con respecto de la realidad y en cambio otras tienen serias dificultades para expresar lo visto. En cualquier caso ambas podrían pensar en imágenes con mayor o menor detalles.

De esta conclusión sacamos un dato absolutamente cierto:

La percepción visual es pensamiento visual.

Si tratamos de analizar este concepto veremos una serie de factores que podrían justificar que no es del todo cierto. A saber; la información que el hombre y el animal obtienen a través de lo visto no es la misma y por tanto el tratamiento y elaboración de esos datos no son iguales. El organismo otorga una capacidad pasiva de recepción y un importante poder activo separado de elaboración.

Los datos visuales que el hombre obtiene para elaborar su pensamiento no son del todo pensados a la hora de obtener conclusiones. Esos datos se almacenan y se desarrollan cuando son necesarios y por tanto útiles para ser vistos.

Pensar sería por tanto el resultado de la percepción pero en si mismo no es perceptual. Si los perceptos en bruto pasan a ser conceptos de la realidad suponemos pues que la abstracción de esos conceptos de algún modo los despoja completamente y los libera de sus características visuales y así los vuelve adecuados para operaciones intelectuales. Se concede que la percepción y pensamiento aunque se estudien por separado son recíprocos para el ser humano. Es realmente evidente que una tal interacción puede tener lugar entre dos medios supuestamente tan diversos entre si?

La visión que una persona tienen del tamaño de un objeto no corresponde al tamaño relativo de la proyección de ese objeto sobre la retina. Helmholtz en el siglo xix dijo que la imagen errada es corregida por un juicio inconsciente basado en hechos asequibles al observador. Toda diferencia estriba en que tal teoría intenta sugerir que el percepto obtenido a partir de la proyección retiniana es tan deformado como la proyección misma y que este material perceptual en bruto se interpreta de modo más adecuado a los hechos por medio de interferencias obtenidas a partir del conocimiento del observador.

Percepción significa una cosa diferente para cada persona.

La cacofónica frase percepción de personas puede entenderse en el sentido que abarque todos los procesos complejos por los cuales una personas llegan a

conocer a otras. Si utilizamos el término en su más amplia acepción puede afirmar que incluye el pensamiento en la percepción.

El organismo trata de obtener información sobre el mundo exterior e interior presente en los bajos comienzos de la vida animal y de ninguna manera dependiente de la conciencia o de la presencia del cerebro de ahí que la inteligencia se explicaría en este sentido como el tropismo innato por el cual un insecto busca la luz o un perro sabe por dónde salir.

La vigilia de una activa mente humana es la última manifestación de la lucha por la supervivencia que hizo a los organismos primitivos sensibles a los cambios del medio.

Vayamos pues a analizar la respuesta sensorial que es este sentido decimos ser inteligente. La capacidad de obtener información sobre lo que acaece a cierta distancia sería lo que Jean Piaget⁸⁴ relacionó a través de la habilidad para percibir a través de las distancias (amplitud de visión de una persona inteligente).

Los sentidos que captan la distancia no sólo procuran un amplio margen de lo que se conoce sino que también alejan al sujeto del impacto directo del acontecimiento explorado.

La visión, como señaló Hans Jonas⁸⁵, es el prototipo y quizás origen de la teoría en el sentido de mirada desapegada y contemplación.

La vista recibe ayuda del tacto y el sentido muscular pero el solo tacto no puede competir con la visión. La gran virtud de la visión no sólo consiste en que se trata de un medio altamente articulado sino en que su universo ofrece una información rica e inagotable sobre los objetos y los acontecimientos del mundo exterior. Por ello consideramos que la visión es el medio primordial del pensamiento. El sujeto que se descubre incapaz de pensar reemplaza la estimulación exterior de los sentidos por las reminiscencias y la evocación de imágenes que pronto se

⁸⁴ Piaget, Jean.- La psicología de la inteligencia.- 1947 Ed. Edhasa

⁸⁵ Jonas, Hans.- El fenómeno de la visión- Círculo de Lectores, 1994

vuelven insistente e incontrolables, independientes de la voluntad de la persona como si fueran algo venido del exterior.

Las imágenes en ocasiones llegan a ser verdaderas alucinaciones ya que existe una continua respuesta al medio y constituye la base para el funcionamiento del sistema nervioso. La visión se experimenta como una ocupación sumamente activa.

Con todo esto deducimos que el ojo tiene una selectividad activa que constituye el rasgo básico de la visión. La que desarrolla el fotoperiodista es infinitamente más activa que el del resto de las personas que miran sin fotografiar.

La hipótesis de nuevo traslada que en el universo de la comunicación global, activa y del todo fotografiable, no podemos entender la realidad de lo visto con la misma inocencia con la que veíamos hace un siglo las cuatro imágenes que adornaban el texto.

Comprar compulsivamente un medio por las fotos o ver fotos en vez de leer texto hace que nos preguntemos siempre cuál es la fuerza real de una información cuya elaboración se atribuye primero al acto de ver, a la fuerza con la que se manifiesta lo visto y a la memoria que retiene lo aprehendido.

Si leyéramos en este instante que el rey ha muerto necesariamente tendríamos que tener la foto delante para verificar con todo lujo de detalles que efectivamente ha fallecido. Sensación se refiere a experiencias básicas inmediatas generadas por estímulos simples mientras que percepción incluye la interpretación de esas sensaciones dándoles un significado de organización, análisis y actividad.

Se acepta generalmente que la sensación precede a la percepción y que esta es una diferencia funcional sencilla; en el proceso sensible se percibe un estímulo, como puede ser la alarma de una puerta, luego se analiza y compara – percepción– la información suministrada por ese estímulo crea una situación de alerta.

PARTE II

Lenguaje Fotográfico y Fotoperiodismo

86



II.1 Acerca de la fotografía: breve historia del fotoperiodismo

La fotografía nace como concepto de lo que podía ser congelado y acaso reproducido llegado el caso. El proyecto de Niepce en 1825 determinó que la litografía pudiera acaso dejar espacio a una información real y gráfica; una descrita para ser expuesta, y finalmente contara la historia de lo real.

Daguerre, sin embargo planteó que dicho procedimiento pudiera representar una forma de reproducción única, no reproducible en la cual el cliché y la imagen fuera la misma cosa. El hombre, que había crecido encerrado en su mundo de las ideas, con la grandiosidad de su memoria por escena, definía por primera vez la posibilidad absoluta de tener la identidad de lo vivido y visto por primera vez, ahí, y para siempre. Con el Daguerrotipo el concepto de la imagen se distorsiona por primera vez hacia lo auténtico y ratifica en 1839 en la Academia de las Artes y las Ciencias que la imagen era y sería llamada fotografía; escritura con luz.

Los hábitos de abstracciones verbales y fueron cambiados por la inmediatez de la imagen. No ha pasado solo ahora, en el siglo XXI, en el momento en el que consideramos que lo que no se ha fotografiado realmente no ha tenido lugar. Fue entonces cuando también se consideró que la riqueza del impacto visual y con él lo aprehendido podría modificar la forma de ver la vida. El pensamiento pasó a ser una forma de discurrir lo que acontecía pero la imagen determinó el modo en el que eso tenía lugar.

Nació el concepto de mirada fotográfica con el que posteriormente se describirían de igual forma las maneras óptimas de considerar una imagen válida. El ojo con el que se nace, obtiene lo mejor de la escena y eso, entonces, y ahora, no se puede explicar, y cuanto menos, justificar.

Las características perceptivas del ojo permitían ver a la persona que iba a fotografiar la escena que todo sucedía más rápido si era captado por el ojo. Ningún detalle se perdía; ¿acaso alguna vez la mano dibujara una escena y ésta fuera perfecta?

Las primeras imágenes bñelicas, corresponderían a los fotógrafos de la guerra de Crimea, aunque la visita de Napoleón III a Inglaterra, en 1855 abre el hábito de fotografiar viajes oficiales de altas personalidades. Otra fotografía utilizada fue la aérea ya que se realiza desde los globos en 1859.

En 1848 se podría perfilar con cierta exactitud que fuera un 19 de abril, el Illustrated London News, publicó por primera vez la imagen copiada manualmente de una fotografía. Más tarde, el 4 de marzo de 1880, se publicó una imagen de Stephen H. Horgan en el New York Daily Graphic, bajo el título, "A scene in Shanty Town".



Entre 1900 y 1913, se presentan en el mercado diversos modelos - Kodak, Linhof, Pocket, Voigtlander, Mentor, entre otros y se anuncia la luminosidad de los

objetivos, y la sensibilidad de las primeras emulsiones que responderían a la capacidad de respuesta ante la luz.

Los medios periodísticos poco a poco fueron incorporando material fotográfico y éste, pasó a ser lo primero visto, lo primero contado, lo primero; siempre lo primero para el lector.

El Daily Mail y el Daily Mirror en la Inglaterra de 1904 y 1919 respectivamente incorporaron a sus publicaciones las imágenes que determinaban la portada y acaso informaciones del interior aisladamente.



En 1923, aparecen las primeras Leicas que mejorarían las que hubiera entonces en el mercado, una tal Ermanox, aunque fue en 1935 cuando la innovación del color dio pie a que la imagen se estructurara en función de lo visto. En España llegó casi 75 años después aunque hoy suene extraño y cuanto menos, curioso.

La información gráfica se ve desbordada de imágenes en blanco y negro y en color, y por tanto, la expresión estética de las informaciones hace que se elija, se seleccione y exista la figura del editor; acaso necesaria. Los paradigmas de la prensa

empiezan a generarse dentro de una estructura de imagen básica; a saber, nitidez, sombras y luces, proporciones (ley de los tercios), contraste y obviamente estética.

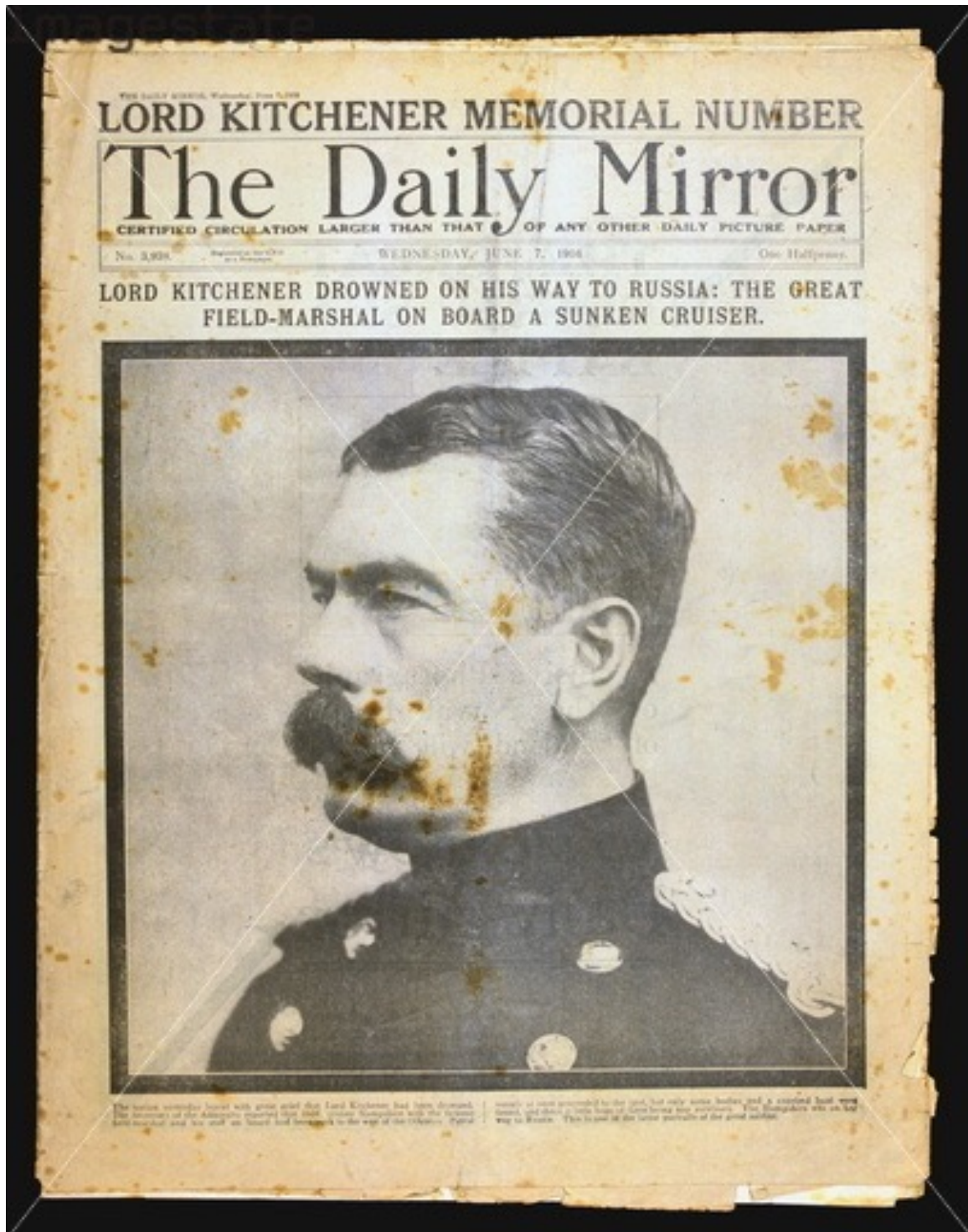
Las tendencias de los comerciantes de fotos, antes llamados, de galería, no benefició la prensa en el que entendemos ahora todo. La imagen se incorpora a la vida y con ella al documento único y excepcional. Veamos el caso del fichaje fotográfico que tuvo lugar en 1854 en Lausana o en las pruebas periciales en procesos judiciales.

Alrededor de 1890 la imagen utilizada con el afán de procurar situaciones inéditas y también de establecer los modelos concretos de legado social, hace



que se den imágenes de niños trabajando el algodón, (explotación infantil) y por tanto, denuncia.

Escenas de la vida cotidiana de las ciudades y el costumbrismo generará que numerosos fotógrafos recogieran la vida de las ciudades. Atget, en el París de 1900, Martin en Inglaterra, o Genthe en Estados Unidos. Esa función documental de la fotografía haría que en período entre guerras, con la ayuda de perfeccionamientos técnicos, se lograra incorporar la cámara gracias a Ansel



Adams, Strand o Weston. Todos se esforzaron en el sistema de grises, en la profundidad de campo, en la consideración del detalle, necesario para poder captar la realidad tal y como era vista; la imagen vista difería de la estática en el enfoque que veremos a continuación.

El fotoperiodismo se engancha a la forma de mirar la realidad, y con ella, los primeros reporteros fotográficos que no eran tales, sino meros ilustradores,

normalmente sin formación, que verificaban lo visto cuando les era indicado por el “plumilla”.

La reproducción de la trama aparece en New York Daily Graphic, al que le siguen de inmediato, las revistas, *Illustrated American* y *Paris Moderne*. En Inglaterra es el *Daily Mirror*, el que en 1919 publica sus imágenes y en España, la innovación la tuvo Blanco y Negro, en 1892 junto con *El Imparcial* en 1904.



La profesionalización de la imagen tendría lugar con la producción y distribución de las fotografías organizadas al modo de almacén en un lugar llamado Agencia de Prensa. Magnum⁸⁷ agruparía por primera vez a fotógrafos de gran relevancia internacional y la consideración de las secciones, temática y noticias empezó a ser una realidad poco a poco.

La fotografía llegó a sacar de los lugares más recónditos al mundo y éste se hizo popular. Ya no era extraño conocer la Torre de Londres o el campanario de la

⁸⁷ Magnum

iglesia de un pueblo determinado. Todo lo que se publicaba podía ser visto y eso hizo que sucediera el milagro de lo que hoy es una realidad absoluta; si no estás, no existes y no se refieren a tus datos, se refieren a que debes ser reconocido por una foto, por un video, por una imagen en definitiva.

Las fotografías periodísticas se instalaron de forma que el periodismo entendido como tal reflejara de una forma análoga y sobre todo exacta lo acontecido como noticia. La imagen y su perfección analógica haría definir al periodismo gráfico como una nueva forma de entender la información. Los personajes públicos comenzaron a ser partícipes de las portadas y el hombre común comenzó a ver qué estaba sucediendo en el mundo. El mérito inicial de la



imagen de prensa no fue otro que empequeñecer el mundo y dar a conocer lo que era descrito pero jamás visto.

La palabra que habitaba en los diarios pudiera ser abstracta; sí, leída, absolutamente analizada pero fácilmente identificable si una imagen adornaba la misma. Ese adorno que era lo primero visto, pasó a ser lo que luego sería la única y real información; si no lo has visto, no existe, si no lo constatas, no lo puedes narrar. Más tarde veremos el impacto de la inmediatez y por supuesto, la tremenda e inusitada forma de la narración visual actual; todo visto, fotografiado y hecho película.

La fotografía de prensa se instalaría en los periódicos pero su costoso precio hizo que producir fotos supusiera algo más que ilustrar una información. En el periodismo moderno no entendemos de ese tipo de problemas ya que las fotos se hacen, se suben y la calidad de las mismas no obedece a la singularidad del fotógrafo que las ha realizado. La mirada privilegiada del fotoperiodista pasó a ser un factor a tener en cuenta a la hora de determinar qué personas iban a cubrir determinados actos sociales, políticos, culturales, deportivos, etc, etc. Entonces el papel de mercancía pasa a ser la moneda de cambio de los diversos diarios.

No todos tenían la mejor imagen y el discurso periodístico pasaba por contener la mejor información posible. Lo que convenía o no a la sociedad y lo que supusiera entonces, la transformación como parte de la identidad del diario hizo que en 1936 en los Estados Unidos de América el primer número de la revista LIFE supusiera el primero en su género y desde luego una realidad que comenzó con medio millón de ejemplares y más tarde, pasados los años 80 cerca de los ocho millones. Las luces y escasas sombras de la vida de las personas comenzó a dar pie a un género que luego ha sido reinterpretado, vendido y sobre todas las cosas, valorado por quienes verificaban con la imagen todo lo que tuviera que ver con la información.

El buen nivel de las imágenes; fotografías captadas con esmero junto con la exigencia técnica y estética hizo que ese estilo, inspirara al nuevo fotoperiodismo en Europa. Alemania y Francia hicieron sus pinitos junto con otras publicaciones británicas y españolas.

La fotografía periodística pasó a estructurar un mensaje, una gramática posible y sobre todo una ética de la visión. Esa nueva mirada nos daba la sensación de



que podíamos atrapar al mundo entero en nuestras cabezas a través del mensaje fotográfico y periodístico a la vez. La imagen pasaría a ser la fuente emisora, el canal de transmisión, la fuente receptora o quizá el receptor como tal. Todas las personas encargadas de gestionar una imagen eran también partícipes de la misma. El diagramador, la fotomecánica, el técnico de revelado, los líquidos empleados, la temperatura, el papel, el editor gráfico; todos sin dejar uno, hacían que fuera esa y no otra; aquella imagen que pudiera ser la única que permitiera dar el mensaje fotográfico perfecto.

A eso se le sumaría el trabajo del sumario, el pie de foto, el orden ideológico, cultural, estilístico, la lectura de ese mensaje fotográfico propiamente dicho. La significación fotográfica tendría siempre algún aspecto de reducción ya fuera por la proporción, la perspectiva, el color, el encuadre, etc. Al contenido de la imagen se le sumaría un concepto importante llamado “estilo” de reproducción. El significante era un cierto tratamiento de la imagen por parte del creador y desde luego un significado único que daría pie a una renovación del mensaje.



Al principio la fotografía pudo ser captada como perfección o analogía y más tarde, dependería del código único de connotación que cambiaría a lo largo del tiempo; el impacto de las imágenes, la determinación de cada acontecimiento y

finalmente, la existencia de una conciencia política relevante harían que las imágenes tuvieran contextos únicos pero libremente interpretados.

El texto en la imagen pasaría de ser un todo para una parte a diferencia del contexto actual en donde existe un todo versado en lo que se ve, frente a una parte, que es lo que da la imagen y es difícilmente explicable. El proceso de la palabra reforzando una imagen ha sido trastocado en el siglo XXI en donde la palabra no justifica la misma sino que su determinación y significación parte de su única connotación que es la incluida en la foto.

Con la introducción de las imágenes fotográficas en todas las áreas de la vida social, cultural y política en los medios de comunicación se llegó a concebir la noción de la intertextualidad. De esta forma los significados de las imágenes fotográficas no se verían de forma autónoma sino relacionadas con sus pies de foto, con el texto, con los textos, visuales o no visuales. Una fotografía que se adaptara al resto de los signos para los que estaba siendo concebida. Es decir, la imagen fotográfica reducida al campo de la prensa daría pie al flujo constante de los diversos significados; cine, publicidad, cómic, entrevista, reportaje, etc.

En el ámbito de la tecnología digital, veremos que las fronteras entre la fotografía periodística y otros estilos sería cada vez más difusa e híbrida. Los textos fotográficos periodísticos competirían con otros textos y se recrearían a partir de las imágenes recibidas. El ejemplo lo tendríamos en las imágenes repartidas a partir de la Guerra del Golfo en el año 91. El escenario compartido con las nuevas tecnologías y sistemas de comunicación demostraron la eficaz construcción de realidades en las cuales se podía observar la virtualidad y la realidad objetiva.

Las estrategias del sistema se han invertido, dice Baudrillard

*“ya no neutralizaréis con la represión y el control, sino con la información y la comunicación; lo paralizaréis en forma mucho más segura con el exceso de información”**

Se empezó entonces a materializar la escisión entre fotoperiodistas; los que



hacían las fotos y los llamados foters funcionarios, que realizaban las tareas de inventario cuestionando y decidiendo qué y cuándo debía ser publicado éste o este otro reportaje. Las estrategias se podrían dividir en tres fases cualitativamente diferentes; la ausencia de imágenes, la sobresaturación de fotos y la normalidad.



El grado de afirmación y constatación de la verdad surgía al hilo de que todo cuanto acontecía debiera ser fotografiado. No se tuvieron resultados aislados e inevitables ni tampoco surgieron de la

nada. El impacto de la tecnología digital hizo que desde el punto de vista del consumo de imágenes fotoperiodísticas éstas circularan, se tomaran excesivamente a la ligera y por tanto, llegó la masificación.

La interpretación discursiva de lo que acontece y es fotografiado dio lugar a los mundos posibles y los mundos pulsionales; realidades interiores y exteriores, en definitiva la pregunta acerca de cómo es entonces el mundo real.

La fotografía en la era de internet llegaría a dar constancia de lo mismo que en su tiempo creyeron cierto los intelectuales de la época. Con la misma fuerza pero

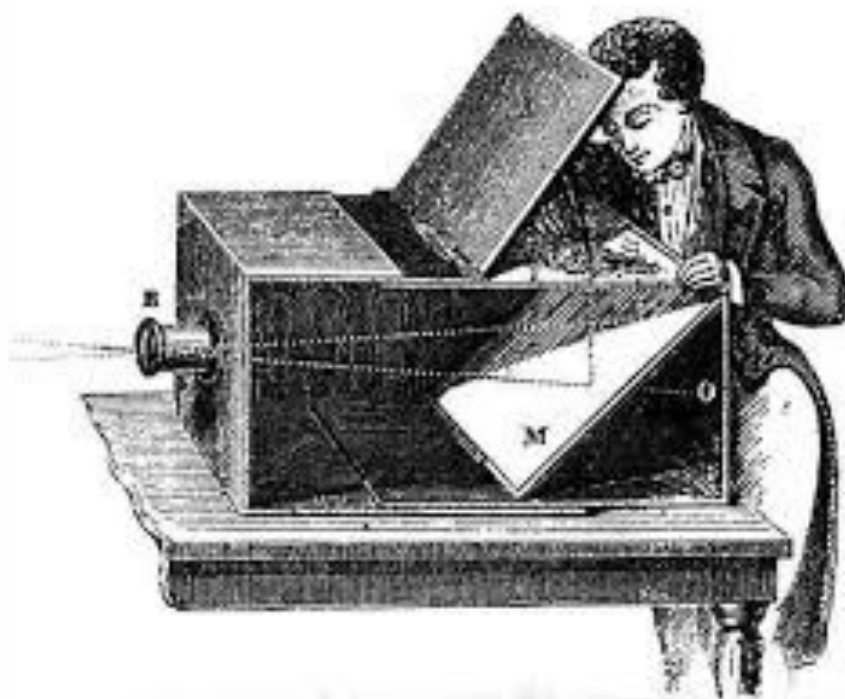
con más fácil garantía, se irrumpió en la memoria del lector y se hizo que la importancia de lo visto, supusiera el 90 % del peso de la información; un diez para la lectura, nada para la documentación, menos para la fuente. de manera efectiva y de forma a menudo conmovedora, la realidad fue dando lugar a la verificación de varias formas de ser vista. La revolución visual nos ha llevado a convivir con un tipo de imágenes en las cuales se pierde la relación con el referente, más aún, imágenes que son referentes sólo en sí mismas.

La fotografía se constituye en puro discurso de significantes que actúa con un perverso tipo de lógica interna que la lleva a integrar el mundo de la realidad. La fotografía ha logrado desprenderse de su dependencia de la luz ya no se necesitaría un registro de la realidad que por 150 años necesitara

Frente a esto, ya no podemos seguir pensando en las fotografías periodísticas como reportajes reales generados casualmente sobre cosas del "mundo real" y, reconsiderar aquella frase de 1838, que uso como argumento Daguerre⁸⁸ para atraer inversionistas para su incipiente invento:
"El daguerrotipo no es meramente un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza le da el poder de reproducirse a sí misma...".



⁸⁸ Daguerre, Louis



II.2 El fotoperiodismo como documento social

Si existe en la fotografía un elemento que la hace única es a mi juicio que con ella, o gracias a ella, nos resulta impensable concebir una imagen fuera de un acto periodístico. Ninguna escena del todo necesaria está cerrada al recuerdo que proporciona la imagen congelada en el tiempo y apostillada de datos en donde la acción, las circunstancias, el juego, la imagen-acto y sobre todas las cosas la experiencia única y singular del fotoperiodista verifica la parte en donde el proceso de contemplación, recepción y pragmatismo deduce el estilo único e irrepetible del actor que participa de la ilustre circunstancia en donde es participe; único, aislado, enormemente capaz de disparar en el acto único y de nuevo increíble de la historia de ese suceso.

En la foto sucede todo; todo se invade del proceso gracias a la optimización del ángulo y de la elección del lugar. La noticia justifica lo que acontece y de nuevo, una vez más, nos trasladamos al registro de lo desconocido. El abismo que nos invita a documentar la escena acaso necesaria de ese acto que solamente es fotográfico.

La inclusión del fotoperiodismo como término referido a las informaciones que dieron lugar a la ilustración de noticias empezó a barajarse pasados los años 80 del siglo XX.

Anteriormente la figura del fotógrafo había ido siempre acompañada del periodista que ávido de encontrar la foto para justificar su información se recostaba en el compañero a quien dejaba el trabajo peor o quizá el más sufrido porque en apenas cinco minutos tenía que asimilar lo que estaba teniendo lugar y posteriormente contarlo en esa imagen; porque era esa, no esas. No daba lugar a más ni tampoco a menos. Digamos que en tiempo y forma estaríamos hablando del periodismo moderno y por tanto de la exclusión en ocasiones de la apertura de una información con un texto largo pero sí la magnitud de la misma con una imagen determinante. En el ejercicio de dicho proceso, el periodismo se

fue adaptando a la imagen y no al revés. Las informaciones gráficas se sucedían y lo que era cubierto con dos o tres informaciones finalmente era completado con un reportaje por el interés que suscitaba la opinión pública.

Los archivos fotográficos se llenaron acaso de negativos seleccionados con esmero por el que había disparado ya que las doce, veinticuatro o treinta y seis fotos, solamente podrían justificarse si la información lo pedía.

El nivel de exigencia del fotoperiodista nació también con la misma era y fue él el que reguló el disparo, supo medir su carrete para dividirlo por importancia y cuidó que cada imagen fuera única. No se tiraban fotos a la papelera porque simplemente no había materia prima. La selección y el cuidado con el que el fotógrafo de prensa sabía hacer click hizo que de forma ordinaria supiera siempre medir con la justificación necesaria su foto; porque era suya, era la imagen que iba a ilustrar una información y solamente podía ser una.

La cultura visual empezó en la medida en la que en los medios se dio más mancha a la imagen se hizo presente un titular, un antetítulo, un sumario y posteriormente el texto. Todo ello absorbido por la imagen porque era así de cierta. El bombardeo de las fotos hacían pensar que toda evolución iba a ser poca y que el reemplazo del texto iba a ser inminente pero no lo fue. Con mucha cordura y con la mesura necesaria, los editores siguieron con pulcritud aproximadamente veinte años más, la exigencia como carta de presentación y la categoría profesional como tarjeta; ni todo valía, ni todo se publicaba, lo hiciera quien lo hiciera. Eso sirvió para que la comprensión siguiera las pautas necesarias y fuera leída por los que necesariamente iban a necesitar entenderla. Leer una imagen era mucho más complejo que asimilar un texto con toda su semántica; la de la imagen podía ser igual o peor.

El valor de la comunicación se versó en relación a las informaciones vertidas y la elección de la imagen era solamente fruto de la experiencia y también del enorme conocimiento de la imagen que debía cumplir el editor. Cuando la selección de las imágenes vertidas por la agencia era de un número muy numeroso y varios editores conseguían seleccionar la misma sin saberlo uno de otro, entonces, y solamente entonces, determinarían la bondad de esa imagen y su inmenso esfuerzo por conseguir dar lo mejor. La noticias pasaban a ser

Aproximación a una teoría de la información gráfica: un estudio del lenguaje fotográfico

informaciones gráficas recordadas sine día y de alguna forma, el archivo de cada uno de los que vivieron ese acontecimiento como ciudadanos.

El fotoperiodismo irrumpió con fuerza; con la misma e inmensa fuerza que ha tenido la imagen cuando nos ha servido para ilustrar y nos hemos servido de ella para reforzar el área que siempre nos da la sensación de ir perdiendo día a día; la memoria visual.



Los reporteros gráficos eran contadores de historias, enlazaban una con otra en el universo de lo visto y todo sucedía en un instante; ese que era capaz de relatar la historia de lo vivido.

El caso que todos los lectores recuerdan fue quizá la apertura de los periódicos el día que falleció el dictador Franco. Solamente tres palabras y una imagen concreta; el rostro único e ineludible de su mirada. Todos en mayor medida escogieron un retrato; nunca con alguien más, nunca en una fase temprana y sí en una etapa para que fuera recordado. El aspecto cognoscitivo entraba a formar parte del recuerdo; hilar la historia y recordarla; acaso el diario se convertía en testimonio único de la historia. ¿Cuántas imágenes nos salpican y pueden conformar la narración única de lo vivido aquella vez?

Vamos a poner tres ejemplos que ilustran tres épocas, tres acontecimientos históricos y tres documentaciones paralelas que nos dejan mudos al ver las

imágenes; todos sin dejar uno las recuerdan, todos, porque formaron parte de la misma. De eso se trata el fotoperiodismo y por ello, el lenguaje fotográfico llegó a su expresión única y vital; aquella que conformara un reportaje que ilustró en todos los casos, lo que estaba aconteciendo en España.

Si tenemos que situarnos en el año 75 solamente podríamos recordar esta portada; de todas ellas, la única que fue capaz de dejarnos mudos. Una imagen incrustada sobre un fondo negro y un titular; Franco ha muerto.

La presencia de los periódicos ha estado presente desde la invención de la imprenta. Recibir información relevante y que ésta estuviera salpicada de expresión gráfica fue todo uno; constatar el elemento único por el cual la información podría ser contrastada. Hasta el reconocimiento de la libertad de expresión a finales del siglo XIX, algunos periodistas fueron encarcelados ya que sus críticas no fueron admitidas por militares por políticos.

Otro ejemplo que podemos conservar de forma única sería el que conformara el golpe de estado en el año 81.





Imágenes de Hernández de León





“NO HAY LENGUAJE VISUAL TAN SOLO UNA IMAGEN”

Hernández de León. Autor.



PERÚ Y BOLIVIA ¿Qué día nos salvó hoy el amor? Hoy, martes, día de los novios, los jóvenes de la zona de la sierra de Tarma, en el departamento de Huancayo, se reúnen en las plazas de las ciudades para celebrar el día del amor. En la ciudad de Tarma, la plaza principal está llena de parejas que se besan y abrazan. En la plaza de la ciudad de Tarma, la plaza principal está llena de parejas que se besan y abrazan.

REINVENTANDO A SI MESMO - Mascherini ha muitos afazeres: apresenta o seu trabalho de artista plástico, escreve livros, dá aulas, organiza eventos. Mas o que ele gosta mais de fazer é ensinar. "É uma das coisas mais importantes da minha vida", afirma. "Quando eu ensino, sinto que estou fazendo algo de bom para o mundo."

Hay confirmación, al menos de un
ta colapso. 130 muertos y más de
800 heridos, unas cifras que pa-
recen astronómicas ya que, cuatro
horas después de las explosiones,
todavía circulaban los servicios de
emergencia por el centro de las ci-
udades. Y entre a las 7.30 horas y a

[illegible]

LA FRUTERA de hoy quedará marcada en negro en la conciencia de los ciudadanos españoles, también en la historia de la infancia: el cerinjur largo de muertos provocado en tres estaciones de cercanías de Madrid supuso la mayor matanza en la sinistra historia del terrorismo que actúa en España, y la catástrofe de mayores dimensiones registrada en la capital desde los bombardeos de la guerra civil. La hipótesis más probable apunta una vez más a ETA, que habría llegado así a la cima de su proceso de degeneración mafiosa. Cuando una organización que invoca motivos políticos llega al punto de no retroceder ante matanzas como la de hoy, significa que ha transcurrido cualquier límite de inhibición moral.

Las encuestas de Internet y de los periódicos en Madrid que hacen poco tiempo han puesto sobre un mismo plano de igualdad, uno a uno, que referencias como diferentes entre ellos son las antiguas insignias del 11 N en Madrid: Entre 11 de marzo (quedó, como, entre el 11 de la Historia de España, con la «A» de Madrid, la «A» de muerte y la «A» de muerte, llamando justicia por la sangre de...)

[illegible]

Con este tercer ejemplo, tras ver la información gráfica del año 75, la del año 81 y la del año 2000 podemos manifestar de nuevo que las informaciones vertidas y abiertas a cinco columnas son en todos los casos relativas a la misma angulación que la que pudo verse; la de los 45 grados en donde todo lo que tiene lugar puede leerse de izquierda a derecha. En todos los casos, y en todas las aperturas, vemos los mismos índices e intensidades similares; las de los colores y formas con movimiento a la izquierda y la tragedia inmersa en el silencio sin acción a la derecha.

II.3 La influencia de la imagen en los medios de comunicación

Si tratamos de explicar qué influencia tienen los medios de comunicación en la sociedad averiguaríamos que la influencia no es una, sino es un determinante flujo de ideas que no cesan y que tienen atrapado a nuestro interlocutor que es consciente de lo que ve y no se deja engañar con facilidad. La noticia se traslada al punto de partida que no es otro el que el espectador tiene a la hora de calibrar su impacto. La percepción visual entra en juego y las palabras pasan a una segunda interpretación del acto visual.

La idea imagen tantas veces definida y apenas estudiada sostiene una serie de influencias psicológicas, sociales y reales en el ser humano que no son fáciles de analizar. El estudio de éstas influencias lo haremos minuciosamente para que el resultado de la investigación y de la propuesta que ahora lanzo justifique de algún modo el instante en el cual el hombre consciente de la imagen, se rinde ante ella para analizar, el color, la forma o la idea que se desea transmitir. No saber por qué se compra, por qué te gusta o cual es el impulso que nos deja aprehender ciertos elementos y no otros a veces es la consecuencia de la observación y no de la comprensión. En los trabajos en donde figura la noticia se manifiesta siempre el curioso sentido de la interpretación de la noticia que pasa

por muchos filtros que desencadenan el magnífico resultado de la expresión visual. En el trabajo analítico de la comprensión y del uso de los mensajes visuales averiguamos que éstos canalizan la información y la opinión y sobre todas las cosas la apariencia externa de las mismas.

La observación constituirá para el fotoperiodista el medio sin el cual la información no tendrá una canalización correcta. Un uso debido del lenguaje visual no dejará transformar una noticia en otra, no se concebirá el uso de lo aprehendido visualmente a lo establecido por el medio real, y entonces, solo entonces, la información será determinante.

Una información nunca se crearía si la noticia existe pero en el siglo XXI hemos conocido la influencia de la imagen por si sola, por el mero gesto visual que nos hace transformarnos a veces y por el que nos doblegamos sin querer.

¿Quién no recuerda el gesto de Tejero cuando irrumpió en el Congreso de los Diputados?, ¿quién no tiene en su mente las caras de terror de las personas que huían tras ver que el mundo había sido derrotado por Al Qaeda un 11 S?, o ¿quién no es capaz de reproducir la imagen de una persona solamente recibiendo un pequeño esbozo de su voz? Recuerden por un instante la voz de Luis del Olmo, de Tip o Coll, de alguna persona de su entorno que la llevan consigo siempre. ¿Serían capaces de retratar su rostro?

Cuando a través de un medio audiovisual o simplemente auditivo somos capaces de recordar y de figurar en nuestra mente la composición de las imágenes, significa entonces que éstas han reconocido el proceso cognitivo del lenguaje visual al que ahora en las siguientes conclusiones justifico.

Trataré de plasmar la idea a través de la cual esos procesos cognitivos del lenguaje audiovisual logran en el individuo un proceso de información singular nada comparable al del lenguaje hablado.

La relación por tanto de la fotografía con la actualidad va a constituir el objeto material de los mensajes periodísticos. El papel de la fotografía será entonces la notificación de los acontecimientos reales, interpretados visualmente por un fotógrafo y orientados por unos criterios de contingencia mediatizados por varios procesos de codificadores (fotográfico informativo y de impresión fotomecánica) que produce un mensaje visual que es interpretado por el receptor según su

competencia icónica y su conocimiento del contexto. La acepción de fotoperiodismo como técnica comunicativa que media entre un observador directo del acontecimiento y de la actualidad y de un receptor que capta esa realidad indirectamente, interpretada por si mismo logra a través de la mediación que sobre ella ha ejercido el sujeto emisor y el medio de comunicación, según la teoría de Merchán⁸⁹.

La técnica comunicativa se clasificaría en fotografías de uso informativo y fotografías de actualidad. La información gráfica será pues la que es capaz de transmitirnos en contadas imágenes los datos de interés para nosotros haciendo



que aquel sea comprensible en sus aspectos fundamentales. Es imposible que encontremos en la fotografía de prensa todos los aspectos anteriormente citados. Otros autores consideran la imagen informativa, simbólica, ilustrativa y humorística *Martín Aguado⁹⁰ o la referida por Cebrián⁹¹ que la considera como retrato fotográfico informativo al

referido por los conceptos de análisis de la imagen dentro de las funciones informativas.

Otro autor, *Keene⁹² en 1.993 diferenció claramente entre un fotógrafo de prensa y un fotoperiodista. El primero proporciona impactos llamados SNAPS o manchas SMUDGES para los periódicos mientras que el segundo investiga y construye cuidadosamente imágenes con una historia adicional. En cualquier caso el concepto atribuido en prensa y generalizado en todos los casos dentro de los medios de comunicación como fotografía de prensa sin más o fotógrafos de prensa hace aludir una vez más a que el concepto por el cual el fotógrafo

⁸⁹Merchán; Rodrigo 1.993 delimita y conceptua la información periodística conocida por fotoperiodismo o periodismo gráfico

⁹⁰ *Martín Aguado: Tecnología de la información 1.991

⁹¹ Cebrián Mariano, La información audiovisual. Fragua 1989

⁹²Keene: 1.993 Fotoperiodismo y foto de prensa

analiza los contenidos cuando la trama de la información existe se diferenciaría claramente de aquel que se manifiesta claramente al disparar una instantánea sobre una foto ya creada es decir: un acontecimiento.



Imágenes. AP



Las funciones de la fotografía de prensa habría que precisarlas en el estudio que éstas realizan tanto en periódicos como en revistas. La utilidad de su mera presencia en la prensa constituirá al margen de su contenido el todo frente a la parte ya que la mera publicación de una imagen justifica en cualquier caso la noticia. El primer contacto que se establece pues entre el lector de la imagen y el lector de la noticia determina una fórmula sin la cual muchos medios de comunicación no perduran. La imagen justifica en primer lugar el "enlace" con el medio y en segundo lugar manifiesta un perfecto matrimonio con la publicación.

Las letras del membrete del periódico ABC son fácilmente retratables en la mente de individuos que libremente escogerían entre varios medios de comunicación.

El receptor enganchado por la información de referencia yuxtapone la importancia de lo leído a la importancia en este caso real de lo visto. El foco de referencia, la atracción y la toma de contacto con la publicación empieza a fragmentar la información y a hacer de una manera singular, pero real la importancia solo visual de algunos medios o publicaciones en la que la imagen vale singularmente más que las palabras. La portada de ABC única frente a los demás medios en los que las diversas imágenes conviven con la/las noticia/s forma parte del interés global de la legibilidad del periódico a pesar de la aportación de su valor informativo.

El factor de jerarquización en ese momento dispone de una importancia tremenda a la hora de valorar la compra. "HOLA" vende y todo el mundo sabe qué vende. La información espectacular y visual con la que abre las informaciones es sin duda el juego dialéctico con el que alfabetizamos a la población que nos mira más que nos lee.

La fotografía de uso informativo será la que en cualquier caso sea capaz de transmitirnos en contadas imágenes todos los datos de interés para nosotros. Los resultados de una investigación acerca de los recorridos de la vista y de los tiempos de atención ante las páginas de los periódicos entre los que destacamos que en la mayoría de los casos el lector empieza a captar información a partir de la foto que cubre una gran superficie y posteriormente o secundariamente por un titular, en el caso de que fuera una faja.

Las imágenes se pueden captar, entender y memorizar con una rapidez mayor que las imágenes que fueron consideradas por más del 80 % e los lectores. Los

artículos con ilustraciones se leen mucho más que los artículos sin éstas. El lector sigue los itinerarios que ha querido establecer el diseñador y en las recomendaciones dice respecto a las imágenes que se ha de rechazar el componer páginas sin ellas que no deben servir de material de relleno. Ya que el lector se orienta muy fuertemente por las imágenes y son las que mira casi siempre las ilustraciones deberían ser por tanto un bloque con el texto.

En esta parte hablaremos pues de la identidad corporativa del medio para justificar que la fotografía posee una función comunicativa directa y exclusiva de más o menos peso según los casos y nace de los propios méritos informativos con los que haya sido captada. Con independencia de la existencia de una vinculación directa, que la hay, ¿qué aporta la fotografía al hecho informativo? y ¿qué vínculo se tiene con respecto del medio?

Las limitaciones de la fotografía en prensa son desiguales en las distintas parcelas de interés. Los datos de las seis w's justificarían en cualquier caso la elocuencia autónoma de la información gráfica bastante limitada a primera vista. La imagen comunica directamente y el hecho informativo aislado es una vez más objeto de ella.

Cuando la fotografía se incorpora a la prensa como tal, se empieza a dar forma a la noticia que proporciona la imagen aislada. Una imagen que sería solamente sinónimo de información cuando captara todo lo que significara la información. Esa proyección universal cuya vigencia era temporal, hizo que la prensa colaborara en el desarrollo único del concepto de la fotografía y el fotoperiodismo como elemento de la información visual.

La elaboración de un nuevo lenguaje visual enriquecería la llamada noticia y sería el fotoperiodista el que eligiera el momento y la circunstancia de tal acto. El desarrollo de cerca de un siglo no fue suficiente para considerar que ésta fuera la exclusiva forma de informar.

El texto, de nuevo acapararía la concepción de la noticia y obviamente del reportaje como forma extensa de veracidad dentro del contexto informativo.

Zunzúnegui⁹³ alrededor de 2006 insistió en la teoría de que la fotografía se debatía entre la tensión de la información bruta que transmite y su carácter polisémico, de ahí que la imagen fotográfica suela aparecer acompañada de un texto que explique las relaciones particulares de ella.

Actualmente, diez años después, la imagen se conceptúa de forma aislada, el texto globalmente no es necesario y la autonomía que hace generar el impacto de la misma, llega indefectiblemente al espectador que no solo la entiende sino que se hace transmisor de la misma y la apostilla generalmente con datos que hacen referencia a lo ocurrido.

El apoyo textual no se concibe en el siglo XXI y la imagen fotoperiodística ha pasado a estar clasificada, amparada y sobre todas las cosas repartida por medios impresos, canales diversos y redes sociales, dentro y fuera de su contexto natural.

II.4 Genética de las Imágenes: modos de ver, modos de fotografiar

El periodismo del siglo XX incorporó en el sistema de expresión visual todos los recursos posibles y probables de la combinación texto-imagen y de textos creados para una sola imagen, o el silencio o la palabra única.

Los ejemplos que más pueden codificar estos mensajes visuales serían aquellos que fueran concebidos como ilustración simple o yuxtaposición de los discursos escrito y visual; el fútbol es un caso muy particular que quizá abusa de este concepto.

93

Aproximación a una teoría de la información gráfica: un estudio del lenguaje fotográfico

1* La leyenda o acotación dentro de un cuadro bien como pie de foto o bien como explicación de la naturaleza de la imagen.



*2 La inclusión de una historia en forma de chiste o grafismo

3*Y la redundancia del pie de foto con el sumario. Muchas veces el exceso de texto llenaría la imagen poco ilustrada, valga la redundancia.



La redundancia entre la imagen y el texto cuando ambas proposiciones de facto hacen lo mismo; informar, hace que en este particular sentidos, sean identificativas de la escena, reiterativas pero de alguna forma complementarias en el supuesto informativo.

Lo mismo sucede con el titular que reza, 5-0. No es nada, solamente dos números pero la imagen complementa el discurso informativo, necesario de todo punto y solamente expresión de lo vivido.

La complementariedad entre texto e imagen es una opción que aprovecha el conjunto de datos y abre la posibilidad de incluir datos y otras valoraciones que potencien el mensaje eficaz que interactúe con la propuesta visual. En una simbiosis entre dos factores del dúo verboicónico, de forma que la suma de ambos hace que el mensaje sea solo uno.



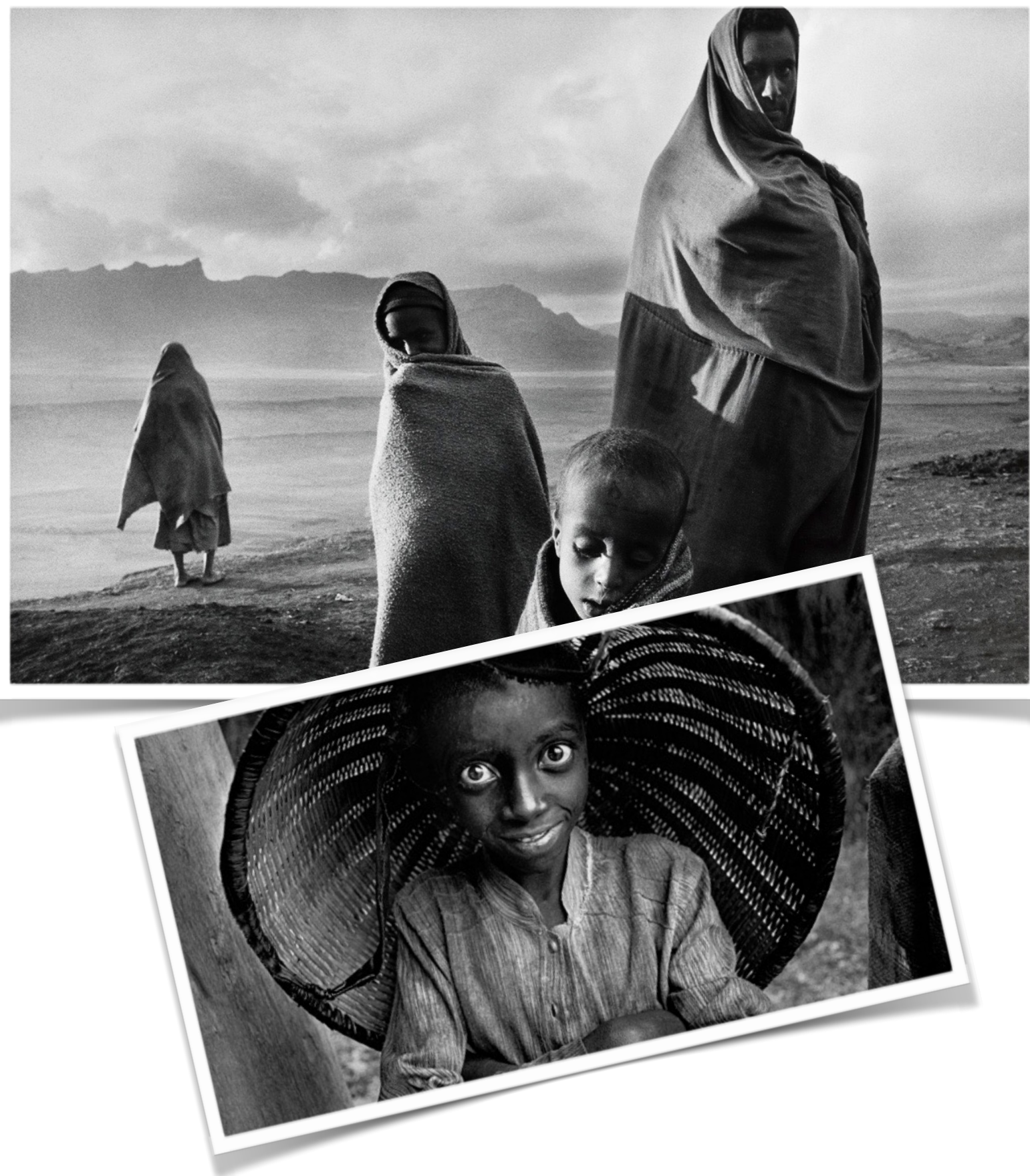
Ese equilibrio de carácter creativo no siempre se da en la acción complementaria, más bien, no en pocas ocasiones se considera que la imagen “pesa” más que el texto o viceversa. Fortalecer y matizar el sentido en detrimento de la letra impresa ha sido y es un supuesto del todo válido en el siglo en donde todo lo que sucede se representa visualmente en el cerebro.

Si tenemos que pararnos a relatar un acontecimiento histórico impactante y tenemos que refrendarlo en la memoria visual, acudiremos a los datos leídos para visualizar lo visto en la imagen dentro de una información audiovisual o en un reportaje a cuatro páginas.

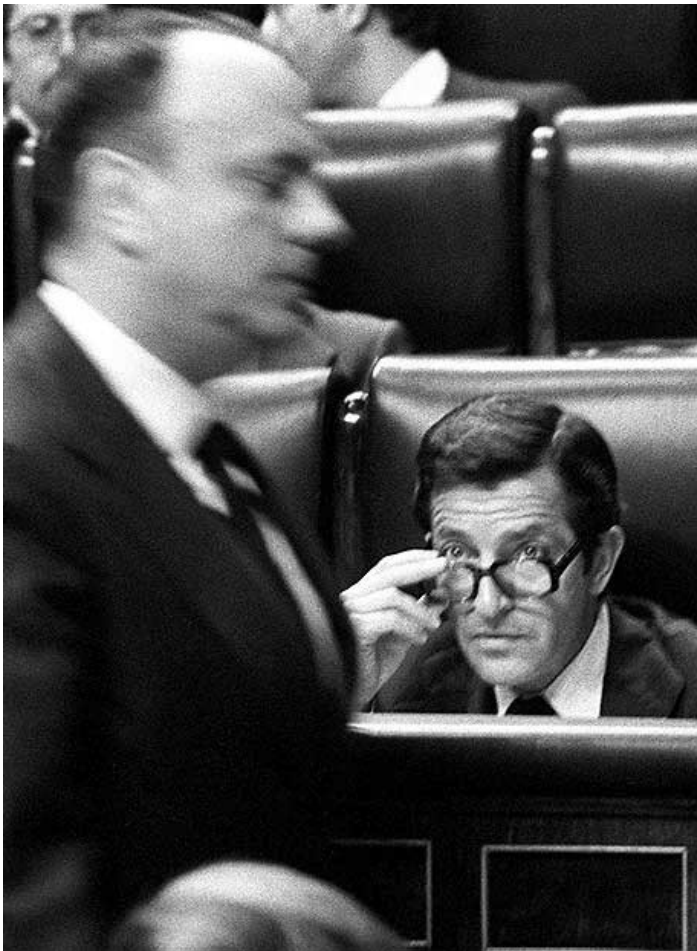
Nunca podríamos verificar lo visto si no sigue un relato informativo que allane el camino de lo visto, de hecho hoy, con los cambios que han tenido lugar dentro del concepto de lo fotografiado, entenderemos que si escuchamos “ha muerto el rey”, necesariamente nuestra memoria recordaría a Juan Carlos I en acción; acaso con los elefantes, con su mujer o dentro de un escenario militar pero en breve, a los pocos segundos, necesitaremos conformar lo leído con una imagen de su imagen, muerta.

El anclaje de la imagen con el texto solo sucede si ésta justifica lo visto; de otra forma no sería una imagen singular, sino una de tantas, una de esas que abren cada día informaciones que jamás recordaremos.

En muchos casos, si el texto, en este caso concreto, el pie de foto, no tiene el debido rigor, la manipulación y la contradicción foto-texto haría converger en una idea que no transfiere tal y como debiera y por tanto, por buena que ésta fuera, sería poco idónea y llamaría la atención de forma negativa.



*El interés se demuestra en las imágenes, por ejemplo (Sebastião Salgado©)



fotos ©EFE



Dentro de la semiótica de las imágenes encontramos dos ejemplos que son los más relevantes dentro del discurso informativo; el fútbol y la política. Imágenes que todos hemos visto alguna vez, encontramos que la fotografía se desborda en el universo de lo pagano. Todos los que de forma institucional elaboran un mensaje idóneo, visten de una manera identificativa y establecen técnicas de comunicación ciertamente eficaz, se desmoronan cuando se estructuran imágenes buscadas para crear entornos inadecuados que vienen a manejar una estrategia de causalidad que no siempre busca el periodista.

Las imágenes que hemos volcado tiene una media de treinta años de diferencia. Las primeras en Blanco y Negro quizá son más incisivas por la exposición que vimos anteriormente de la falta de datos en contrastes excesivos. Las nuevas, las que corresponden a nuestra era, en fracciones de segundos, se obtienen imágenes repito, no buscadas, obtenidas de la casualidad aunque se busque una causalidad siempre.

La percepción de los políticos vistos desde el punto de vista de los gráficos se ve ponderada en relación a la imagen de marca frente a la imagen real, de trabajo o de absoluto cansancio como hemos visto en la imagen de candidatos durmiendo. En ese sentido, muchas informaciones han visto alterado su contenido por el texto-imagen.

No se puede ahondar en un discurso serio si lo captado engloba la tendencia más. En ese sentido, la comunicación política no es exclusivamente política, sino que es consustancial a la circunstancia. El relato de la comunicación de ese político vendría a crear un comportamiento único en la propuesta del periodista que lo escucha y en el gráfico que lo fotografía.

No hay titulares, no haría falta pies de foto, no tendríamos que elaborar los discursos del algo para proyectarlos en la nada; la justificación de la imagen sería esa; exclusivamente la que vemos y la que curiosamente, se nos llega a no olvidar.



Según un estudio de la Universidad Carlos III de Madrid, llevado a cabo sobre los medios digitales hace diez años, el uso que se hacía de la fotografía se limitaba exclusivamente a acompañar la información y éste, era el elemento más usado con diferencia del resto de las portadas o páginas. La contextualización de la noticia, encabezada por un titular, un resumen o un listado de aspectos relacionados con la misma, hacía que de cada diez noticias, al menos, cuatro estuvieran cubiertas por una imagen.

Este fenómeno que surgió en la era digital del periodismo y que poco a poco hemos visto suplantar al papel, hace que hoy, diez años después la contextualización de la noticia solamente se vincule a una imagen y de cada diez informaciones, diez, tienen presencia visual y al menos, nueve, son protagonistas del escenario informativo.

Sobre este aspecto daremos cuenta de la enorme repercusión que la imagen ha tenido en las generaciones venideras y del aspecto iconográfico del material visto. Sin ellas, apenas un uno por ciento de las personas leerían textos y solamente con los titulares que justifican una información; acaso un tuit o valga la redundancia un titular expresamente noticioso, la imagen genera y perturba el contexto informativo y pasa a ser recordada dentro de las manifestaciones globales que a diario podemos contemplar.

Las fotografías podemos dividirlas según su presencia en la portada en:

a) Fotografías que aparecen solas.





b) Fotografías acompañadas de texto. Dependiendo del volumen de texto junto al que aparecen estas fotografías de portada podemos clasificarlas como:

b.1. Foto-teaser o fotonoticia: cuando la fotografía, acompañada o no de un pie de foto o texto breve, hace de presentación de la noticia. Puede aparecer seguida del comienzo de la noticia.

b.2. Teaser de texto y fotografía: entradas de texto más largas que pueden estar acompañadas de una fotografía que también cumple una función de enganche y puede presentarse hipervinculada.

Aproximación a una teoría de la información gráfica: un estudio del lenguaje fotográfico

c) Iconos que indican que tras éstos se encuentra algún elemento.

Pertenecen al campo de la previsualización, con ellos se le indica al lector lo que van a ver detrás del enlace.

● En tiempos de crisis, la rapidez es más importante que la precisión (Anders Lindström) ●

EL MUNDO

SÁBADO 30 DE ABRIL DE 2011. AÑO XXIII. NÚMERO: 7.799. EDICIÓN NACIONAL. PRECIO: 1,50 €.

ESPAÑA SE HUNDE CON LOS PEORES DATOS ECONÓMICOS DE LA ERA ZAPATERO

El desempleo roza los 5 millones y Rubalcaba dice que ya 'irá bajando'

La inflación llega al 3,8% y cae un 8% el consumo / El CIS mantiene 10 puntos de ventaja para el PP y Rajoy supera a Zapatero en valoración por primera vez

F. NÚÑEZ / J. E. MAILLO / Madrid
España tiene ya 4,9 millones de parados, según reveló ayer la Encuesta de Población Activa (EPA), lo que deja la tasa de desempleo en el 21,29%, el nivel más alto desde los primeros meses de 1997. Con estos datos sobre la mesa, el Gobierno se aferró a su mensaje cada vez que un mal dato económico se pone frente a él: a partir de ahora todo irá mejor.

El encargado ayer de vender el mensaje optimista fue el vicepresidente primero y ministro portavoz, Alfredo Pérez Rubalcaba. Garantizó que España no llegará a los cinco millones de parados, algo que no tendría «ninguna importancia», según dijo a su lado el ministro de Trabajo, Valeriano Gómez. Pero Rubalcaba fue más allá y aseguró que el paro del pasado trimestre no se superará y que en los próximos meses «irá bajando y bajando» y se empezará a crear «empleo, empleo y empleo».

Mientras eso llega, los españoles conviven con una inflación del 3,8%, una economía estancada y un consumo que cae a un ritmo del 8%. La consecuencia política de estos datos es que, según el CIS, ningún miembro del Gobierno recibe el aprobado de los ciudadanos y que, por vez primera, Rajoy supera en valoración a Zapatero. **Páginas 13 y 32**
Editorial en **página 3**

El ponente del Supremo, a favor de autorizar las listas de Bildu-Batasuna

El juez Alarcón, promovido por el PSOE, partidario de rechazar las impugnaciones / El TS da 24 horas más a Bildu para alegar

MARÍA PERAL / Madrid
El magistrado Manuel Alarcón, ponente del proceso que tramita el Supremo sobre Bildu, es partidario de rechazar los recursos del Gobierno y de la Fiscalía contra la coalición electoral abertzale, considerada el plan B de ETA-Batasuna para volver a las instituciones. El Tribunal empezó a deliberar pasadas las 20:00 horas de ayer, tras recibir un escrito en el que Bildu declara «rotundamente» su desvinculación de ETA y cuestiona la autenticidad de los documentos clave en los que se basan las demandas. **Sigue en página 4**

Superproducción en Buckingham Palace

La boda de Guillermo y Catalina, la más vista de la historia

EDUARDO SUÁREZ / Londres
Un hilo de voz, un anillo terco y dos besos breves. Así se obró la transformación de la plebeya Kate en la princesa Catalina. Entró en la iglesia tensa pero sonriente y se fue de la mano de su esposo en una exhibición de temun en las antipodas del enlace frígido del príncipe Carlos. Un millón de personas la jaleó en la calle y muchos más siguieron el enlace en casa como si fuera una superproducción de Hollywood. El hijo de Diana acababa de casarse por amor y el planeta, por arte de magia, caía en una extraña euforia. **Sigue en LOC / página 3**



Los recién casados se besan, ayer, en el balcón de Buckingham Palace junto a una de sus damitas. / LEONIEAL / AFP



La más aplaudida: 'The Queen'
La más atractiva: Pippa Middleton
La más discreta: Princesa Letizia



CARRERA y CARRERA MADRID
BERNARD 74, MADRID - PASADIZO DE GRACIA 161, BARCELONA
EL CORTE INTEL Y COMERCIOINTEL AUTORIZADOS
WWW.CARRERAycARRERA.COM

2. Fotografías situadas en el interior como acompañamiento de un texto cuya medida es pequeña y califica a la información.

a) Fotografías que acompañan a la noticia desarrollada dentro de cada sección.

b) Fotografías o galerías creadas en función de las necesidades que impone la actualidad informativa y dependiendo de la disponibilidad de fotos

c) Secciones fotográficas fijas anunciadas en la portada con una pestaña de navegación o bien con un teaser de texto, foto-teaser o mediante texto y fotografía. Por ejemplo: "Foto del día" en El Mundo o la foto de la semana etc, etc.



En este caso concreto, vemos como a través de la imagen de agencia la selección casi curiosa de la misma imagen se da en portada con la circunstancia obligada que reza el titular.

En el caso de El País, cita, "La fiscalía citará a los empresarios que Bárcenas anotó como donantes", ABC, abre con "La Justicia acorrala a Bárcenas" y El Mundo, "La Justicia estrecha el cerco sobre las mentiras de Bárcenas".

Curiosidad gráfica de apertura y fenómeno real al ser la misma imagen dentro de un área que por lo que hemos estudiado, nunca debería repetirse. Dos personas en el mismo espacio jamás ven lo mismo por igual que sea la imagen. La relativa armonía que encontramos en las imágenes se ve resuelta siempre por la forma



por la cual, los gráficos obtienen sus imágenes singulares. Cuando vemos que en los diarios son idénticas, siempre tenemos que pensar que pertenecen a agencia y son de la misma persona. Otra circunstancia sería absolutamente impensable.

d) Galerías fotográficas que forman parte de especiales temáticos.

En éstos la fotografía puede emplearse de las formas más originales para mostrar un contenido a veces complejo y sobre todo amplio: desde la galerías fotográficas más comunes hasta la utilización de los rostros de los protagonistas de la información para componer un puzzle interactivo a partir del cual el usuario



profundiza en los distintos perfiles periodísticos. Ejemplo, de este tipo de estructura lo encontramos en el especial temático titulado "11S" de cada periódico.



El desarrollo temático obtenido a partir de imágenes con angulaciones superiores a 28 m.m nos hace determinar un espacio escénico en donde la imagen conjuga un relato que no se ve solamente con el tercio de interés en dónde técnicamente tendríamos que mirar.

La lectura de la imagen se desarrolla desde el cuadrante superior izquierdo y navega buscando el elemento primero en donde se encuentra la medida. Vemos

por tanto, la subexposición de las escenas captadas desde la sobreexposición del



Aproximación a una teoría de la información gráfica: un estudio del lenguaje fotográfico

fuego que acaso es más amarilla de lo que debiera. La forma rectangular

impensable a la hora de leer, manifiesta una cordura de escenario que sin letras podríamos relatar como ya conocemos. No hubo palabras, solamente un momento en el que los Estados Unidos de América fueron asaltados.

Este género fotográfico ahonda en lo impreciso cuando no se tienen datos. Hemos visto los dos ejemplos, 11 de marzo en Madrid y 11 de septiembre en pleno Manhattan. No sabemos más hasta que no leemos algo pero la fortaleza gráfica nos implica en una tragedia sin precedentes.

No ha lugar al pie de foto salvo la localización del escenario. Las imágenes en este tipo de informaciones se suceden y hasta podríamos decir que son idénticas y solamente es por una razón; cuando no existen sujetos la naturaleza de lo captado no nos facilita datos, de ahí que pudieran parecer iguales en forma.

En las imágenes de los tres políticos no ha lugar a titulares o podrían ser varios, o el mismo, o podría cambiar la fecha; las expresiones son tan válidas como imágenes se les han procurado. De ahí que no haya nada más por descubrir gráficamente.





Apertura gráfica idéntica

Un mismo diario, una misma noticia, un tratamiento distinto pero la misma imagen que conforma el texto.

El discurso visual es único y demoledor. Las palabras apostillan distintas argumentaciones, tres titulares distintos y una misma noticia.

Este caso es uno de los más espectaculares vividos en el periodismo gráfico; la obviedad frente al silencio, la falta de sujetos y la increíble escena captada de las Torres Gemelas.

"All the News
That's Fit to Print"

The New York Times

VOL. CL... No. 51,874

Copyright © 2001 The New York Times

NEW YORK, WEDNESDAY, SEPTEMBER 12, 2001

It record the greatest New York catastrophe since

75 CENTS

Late Edition

New York: Today, sunny, a few afternoon clouds. High 77. Tonight, mostly clear. Low 61. Tomorrow, sun then clouds. High 81. Yesterday, high 81, low 61. Weather map, Page C19.

U.S. ATTACKED

HIJACKED JETS DESTROY TWIN TOWERS AND HIT PENTAGON IN DAY OF TERROR

A CREEPING HORROR

Buildings Burn and Fall
as Onlookers Search
for Elusive Safety

By N. R. KLEINFELD

It kept getting worse.
The towers arrived in episodic bursts of chilling disbelief, signified first by trembling floors, sharp eruptions, cracked windows. There was the actual unfathomable realization of a gaping, flaming hole in first one of the tall towers, and then the same thing all over again in its twin. There was the merciless sight of bodies helplessly tumbling out, some of them in flames.

Finally, the mighty towers themselves were reduced to nothing. Dense plumes of smoke raced through the downtown avenues, coursing like tornadoes on their sides.

Every sound was cause for alarm. A plane appeared overhead. Was another one coming? No, it was a fighter jet. But was it friend or enemy? People scrambled for their lives, but they didn't know where to go. Should they go north, south, east, west? Stay outside, go indoors? People had hunched cars and each other. Some contemplated jumping into the river. For those trying to flee the very epicenter of the collapsing World Trade Center towers, the most horrid thought of all finally dawned on them: nowhere was safe.

For several panic-stricken hours yesterday morning, people in Lower Manhattan witnessed the inexplicable, the incomprehensible, the unthinkable. "I don't know what the gates of hell look like, but it's got to be like this," said John Maloney, a security director for an Internet firm in the trade center. "I'm a combat veteran, Vietnam, and I never saw anything like this."

The first warnings were small ones. Blocks away, Jim Farmer, a film composer, was having breakfast at a small restaurant on West Broadway. He heard the sound of a jet. An odd sound — too loud, it seemed, to be

Continued on Page A7

A Somber Bush Says Terrorism Cannot Prevail

By ELISABETH BUMILLER
and DAVID S. LANGER



President Vows to Exact Punishment for 'Evil'

By SERGE SCHNEEMANN

Hijackers rammed jetliners into each of New York's World Trade Center towers yesterday, toppling both in a hellish storm of ash, glass, smoke and burning victims, while a third jetliner crashed into the Pentagon in Virginia. There was no official count, but President Bush said thousands had perished, and in the immediate aftermath the calamity was already being ranked the worst and most audacious terror attack in American history.

The attacks seemed carefully coordinated. The hijacked planes were all en route to California, and therefore gorged with fuel, and their departures were spaced within an hour and 40 minutes. The first, American Airlines Flight 11, a Boeing 767 out of Boston for Los Angeles, crashed into the north tower at 8:48 a.m. Eighteen minutes later, United Airlines Flight 175, also headed from Boston to Los Angeles, plowed into the south tower.

Then an American Airlines Boeing 757, Flight 77, left Washington's Dulles International Airport bound for Los Angeles, but headed into the western part of the Pentagon, the military headquarters where 24,000 people work, at 9:40 a.m. Finally, United Airlines Flight 93, a Boeing 737 flying from Newark to San Francisco, crashed near Pittsburgh, raising the possibility that its hijackers had failed in whatever their mission was.

There were indications that the hijackers on at least two of the planes were armed with knives. Attorney General John Ashcroft told reporters in the evening that the suspects on Flight 11 were armed that way. And Barbara Olson, a television commentator who was traveling on American Flight 77, managed to reach her husband, Solicitor General Theodore Olson, by cell phone and to tell him that the hijackers were armed with knives and a gun cutter.

In all, 266 people perished on the four planes and several more were known dead elsewhere. Numerous firefighters, police officers and other rescue workers who responded to the initial disaster in Lower Manhattan were killed or injured when the buildings collapsed. Hundreds were treated for cuts, broken bones, burns and smoke inhalation.

But the real carnage was concealed for some by the twisted, smoking, ash-choked carcasses of the twin towers, in which thousands of people used to work as a weekday. The collapse of the towers caused another World Trade Center building to fall 7 hours later, and several

Continued on Page A11

Awaiting the Aftershocks

Washington and Nation Plunge Into Fight
With Enemy Hard to Identify and Punish

By R. W. APPLE Jr.

WASHINGTON, Sept. 11 — The day's devastating and astonishing attacks on a nation of equilibrium, with war drums and heavy arms before



SECOND PLANE United Airlines Flight 175
nearing the trade center's south tower.

e) Géneros fotográficos. El reportaje fotográfico aparece vinculado o no a una noticia, trata temas que se consideran actuales o atemporales. Es en este campo en el que el fotoperiodismo está evolucionando hacia el desarrollo de productos de video y foto, video y música, etc. Dentro de este tipo de reportajes multimedia podemos encontrar algunas variantes:



- Reportajes en los que prima la fotografía y es el eje fundamental del relato, se trata de una narración visual: En los reportajes multimedia podemos encontrar galerías fotográficas acompañadas de pie de fotos y una narración en audio que aumenta la comprensión de las imágenes.



- Reportajes sobre un único asunto en los que la fotografía acompaña al texto informativo, donde la imagen complementa la narración textual.
- Reportajes en los que se combinan acertadamente imagen y texto, sea éste escrito y/o sonoro, y donde tienen cada uno un peso informativo similar.
- Reportajes en los que la fotografía acompaña a una narración de audio que es la que cuenta el hecho informativo.



- Reportajes en los que se combinan a la par imágenes y texto, y donde el audio refuerza la sensación de realidad con sonidos en vivo, naturales, o musicales.
- Y otros ejemplos que resultan de la combinación de texto, sonido e imagen (pudiendo ser ésta también en movimiento: vídeo).

La integración multimedia se puede encontrar en los medios digitales actuales. El diseño junto con la navegación hacen posible que la imagen prevalezca sobre todo contexto.

La amplia gama de recursos en el tratamiento de la imagen, ha hecho que el fotoperiodismo actual esté salpicado por imágenes vintage, blanco y negro, sepia, distorsiones irreales y otros filtres que acaso, no respetan la realidad vista y transferida al lector; esa implacable forma de entender que sobre todas las cosas, debemos respetar lo que hemos visto y comunicarlo en tiempo y forma. La distorsión de la imagen, la manipulación, la falta de objetividad a la hora de hacer más joven a un personaje o de desvirtualizarlo con relación a lo visto, hace que las consecuencias de la continuidad de la credibilidad del fotoperiodista estén cuanto menos, poco valoradas hoy en día. Solamente la fotografía documental, y en algunos casos, se peca también de exagerar tonos y contrastes, se manifiesta cierto, y digo, cierto rigor a la hora de obtener datos reales de lo acontecido.



Fotos: EFE ©

La manipulación pues, expresa la falta de deontología propia de los aficionados pero últimamente es una forma de acogerse a lo fácil, a lo desmesuradamente irreal para hacer que una imagen sea cuanto menos explosiva, irrelevante, increíble para los que ignoran cómo debe haber sido captada, y sobre todo, en relación a la ética de los que profesamos aquello visto, una conclusión absolutamente catastrófica de la realidad.

Esta concepción ha hecho que exista una opinión discordante la que apoya "la falsedad ideológica" y la que argumenta que la intención de manipular existe sea cual sea la técnica de fotografiado. El cambio producido en las últimas décadas manifiesta que en determinadas redacciones periodísticas la agresión al original,



y la manipulación como *modus operandi* sea cuanto menos, una forma de concebir la información.



El cambio producido en las redacciones, la consideración del editor gráfico y el interés por parte de la prensa de la llamada imagen, se ha evalúa como el mayor de toda la época desde que existe el periodismo. En esa conversión existe la tremenda y terrible figura de la manipulación por parte de medios y grupos al hilo de informaciones y de

sugerencias habidas en las reuniones. Casualmente evitar que dos personas estén incluidas en una imagen o borrar el fondo de la misma, pudiera ser y lo es, el mayor fracaso de la información gráfica no solo como documento verídico sino conceptuada como la mayor forma de aprehender lo acontecido.

Estas "agresiones", del material gráfico se repetían con más frecuencia de lo esperado, el diseño daba prioridad al texto, para relegar en un segundo plano a la imagen fotográfica, cortar, en términos de eliminar lo que no era políticamente correcto o quizá lo que en definitiva iba a hacer que la imagen tuviera más peso se convirtió en un *modus operandi*. La ética periodística vapuleada por este concepto nada honesto de valorar la imagen y sí manipularla hizo que en algunos diarios, cierto reporteros gráficos fueran despedidos a tal efecto.

Actualmente si hablamos de manipulación *Los Angeles Times*, por ejemplo, podría ser un paradigma de ética periodística. Uno de sus reporteros gráficos fue despedido por haber manipulado digitalmente una fotografía con la intención de obtener más dramatismo. Así podríamos dar más nombres de fotógrafos despedidos por considerar el montaje y la alteración de dos imágenes juntas, con el único propósito de hacer destacar una escena, acaso espectacular. Los fotomontajes, entendidos como tales, hoy en día no caben en una edición gráfica si bien, la manipulación en torno al barrido en photoshop así como las técnicas de "rejuvenecimiento" de determinados personajes del mundo de la política, de la escena o del cine, podría estar hasta bien visto.

Tutelada por las grandes agencias de medios, la manipulación fotográfica no podría considerarse nunca profesionalidad. Ya es, y sucede, que gracias a la luz, a la toma y a la circunstancia única de la mirada del que dispara, la imagen es considerada ya manipulada, y en ocasiones no respetaría la realidad; eso es harina de otro costal; acaso la medición de luz y toda su consecuencia, y con ella, la forma por la cual, los fotógrafos interpretan lo visto con mayor o menor acierto.

Según el itinerario de la mirada, el concepto de lectura literal de una imagen podría establecerse desde los recorridos que explica Maldonado⁹⁴ y otros autores posteriores, Tardy⁹⁵, o Lyotard⁹⁶. No hablaremos de cómo se recorre una imagen de forma universal, pero sí crearemos la forma discontinua que comenzará en la superficie visual, siempre en los ojos si el sujeto es un ser vivo y radicará en el interés de izquierda a derecha como si de un texto escrito se tratara. El problema del recorrido de la mirada precisa una coherencia textual que da lugar a la

⁹⁴ Maldonado 1974

⁹⁵ Tardy 1964

⁹⁶ Lyotard 1974

coherencia sintagmática del texto visual. Para Odin⁹⁷ no implica que la mirada sea lineal, aunque otros autores definan que sí y que se sujeta en una construcción de reglas propias de acuerdo con otros factores: contraste, luz, dominancia, colores, fuera de foco, en donde establecer el contenido visual y por tanto una regla de composición que veremos más tarde.

Por tanto, un texto visual tendría reglas retóricosemánticas de representación estableciendo la coherencia textual y visual concretas:

Una fotografía nunca puede representar totalmente el modelo ideal de lo que ha sido fotografiado. Primera regla: Si encontramos un retrato de una persona y solamente vemos un primerísimo primer plano, jamás podremos construir el resto de la imagen ni tampoco podremos encontrar coherencia en lo que vemos.



Identificamos a la cantante, sabemos que es ella y no construimos un modelo que justifique los tercios ni que rompa con la sección áurea. Su lectura sujeta el resto del acto visual según la lectura de los ojos, izquierda, derecha y abajo. La boca al tener un color, despierta interés vertebrado por la ruptura. Luego la escena decae

⁹⁷ Odin



en los contornos y no tiene relevancia el diafragma. La saturación del rostro hace no prever cambios cromáticos y se establece un contraste puro que no nos permite tener otras objeciones.

Segunda regla: Se refiere a la Adjunción. En el caso de una imagen que tenga movimiento por la acción a la que se ve sujeta en la composición del significado, vemos que el sema añadirá un campo nuevo y a la vez retórico que ayudará a comprender el resto del mensaje. Todas estas fotos suelen llevar en conjunto, el añadido del foco porque la supresión de él no daría suficiente información al objeto primario. Fotos Efe©

Los parlamentarios añaden un nuevo significado a la escena; al estar de pie, sabemos que la sesión no ha comenzado aunque no tenemos datos de quiénes son porque están fuera de foco. En este conjunto de estructura polisémica en donde el significado es el que queramos usar; buena relación, apertura de la sesión, felicitación navideña...podríamos sustituir cualquiera de los elementos restantes y nada sucedería en la imagen principal porque la lectura se establecería desde el objeto primario.

La tercera regla hablaría de la adjunción-supresión o de la regla de construcción. Cuando en la imagen la lectura se detiene por el exceso de significados, no podemos valorar cuál es la escena principal y por tanto, no podremos deducir su significado polisémico solo con una palabra. No es la imagen de, sino la representación gráfica de que no es lo mismo.

¿Los Reyes? ¿la tropa? ¿las niñas? ¿el peinado? ¿el escudo? ¿el foco? (imágenes EFE)

Por tanto, una vez, leídas la escala, los tercios, la figura-fondo, la lectura como aprendizaje de izquierda a derecha y constatando que los artífices de la resolución de dicha lectura somos nosotros mismos daremos cuenta del concepto leer como recorrer con los ojos un espacio, que dado que no es solo somático, su formalización debería correr cargo de la semiótica visual.



Desde el plano de la comunicación el texto visual exige siempre competencias comunes tanto perceptivas como cognoscitivas del autor al lector, no se olviden y éstas darán cuenta de la expresión como el contenido.

El espacio visual se podría distinguir en cuatro categorías cuya formalización definitiva corresponde a los niveles de marco y enfoque de la expresión y tema y tópico del contenido.

Hemos visto también que el cuadro visual, o composición como se refiere mucha gente, tiene un dinamismo propio que está producido por un ángulo de visión determinado; ese que captamos cuando hemos escogido la óptica adecuada y queremos definir los ejes horizontales y verticales bien definidos y por tanto captar todo con la perspectiva; la nuestra, la referida a nuestra forma de ver y mirar.

El espacio visual no es tanto el campo visual de nuestra realidad sino un marco conceptual de representación; dos lecturas que interpretan mediante la perspectiva y la psicología un espacio en el cual nos hemos apropiado a percibirlo la primera vez; en nuestro indiscutible caso, la forma de captar la realidad para contarla.

II.5 La Lectura de la Imagen: Semiótica

La semiótica de la imagen es el estudio del signo icónico y de los procesos de sentido-significación a partir de la imagen. Dicho estudio y el proceso de las comunicaciones visuales, en realidad, desborda al pensamiento estrictamente visual, tal y como sucede con el análisis de los colores, las formas, los iconos y finalmente con la composición. Dentro de todos estos elementos, subyace la semiótica de la imagen y por tanto, el proceso de sentido y significación a partir de la misma. El estudio de la fotografía y de la comunicación visual, determina la semiótica de lo visual y ésta supera el ámbito de la producción de la imagen; es decir, lo estático frente a lo dinámico, lo plástico frente a lo icónico.

Constatamos pues que no abundan materiales que puedan sintetizar el estudio semiótico de la imagen, quizá por su complejidad, por la dispersión de los mismos y por el conjunto de cuestiones que tendríamos que mirar a la hora de reflexionar qué o mejor dicho, por dónde comenzaría la complejidad de la teoría de esa imagen. ¿Veríamos la parte exclusivamente visual? ¿entenderíamos que es un proceso que tiene que ver con el punto de vista, la perspectiva, la filosofía, la neurología, la psicología? Todo el mundo de lo visual, y en particular las imágenes extraídas de un contexto periodístico, se puede entender que son un auxiliar en la reflexión pura, un instrumento para el análisis o bien un apoyo para la misma imagen.

La semiótica designaba en griego el diagnóstico y la observación de los síntomas, llamados por Umberto Eco, los signos naturales pero sin valor comunicativo. El

objeto de la semiótica, se comprendería dentro del sistema de imágenes, gestos, objetos, que mezclados con el lenguaje verbal puedan encontrar los sistemas expresivos, ya sean lingüísticos o no, y por tanto pasen hasta ser las modernas comunicaciones gráficas actuales.

Por ello, el análisis semiótico y hoy más que nunca, no se justificaría solamente como un acto de la lectura o mera interpretación de lo visto; se trataría de un acto de exploración de las raíces y condiciones de los mecanismos de significación que son los signos, sus efectos y realmente lo que están queriendo decir. A finales de los años 60 realmente podemos establecer que es la fecha de reconocimiento de la semiótica entendida como disciplina a ser reconocida.

Conviene reflexionar sobre ella, vemos cómo se usa entonces el discurso, los signos, la misma lengua y por tanto, las relaciones que están sujetas a todas estas cuestiones. Esa significación daría lugar al estudio de la comunicación audiovisual y por ello, podríamos establecer tres grandes formas de ver y analizar:

- 1.- Semiótica de la imagen estática (iconos, símbolos, publicidad, prensa escrita)
- 2.- Semiótica de la imagen dinámica (teatro, fotoperiodismo, interpretación,..)
- 3.- Semiótica de la imagen visual (fotografía, arquitectura, moda,..)

En cualquier imagen, escojamos una estática, una vez que aceptamos la coherencia visual de la misma y conocemos qué es, tenemos que articular el resto de los códigos visuales que influyen a la hora de atribuir uno u otro significado.

Entendido como punto de partida el punto de vista, tenemos una identificación con el segundo nivel, la imagen como tal, y posteriormente con un tercero; el enunciado icónico que muestra las unidades de luz, forma, contorno, geometría, etc,

Ese enunciado icónico que nos dice qué es, nos hace justificar lo que vemos pero viendo la misma imagen sobre un ángulo de vista distinto, no tendríamos las mismas sensaciones ya que sus estructuras; ausentes o no, y el resto del umbral sobre lo que se justificaría la misma darían la posibilidad de un análisis semiótico de la imagen básico y posteriormente de los códigos visuales, subcódigos, etc, etc.

Veamos un ejemplo:



Técnicamente hablamos del mismo punto de vista realizado desde el cuadrante ligeramente inferior a los tres elementos principales. En el primero de ellos, al obtener un primer plano ocupado, tenemos que la lectura comienza de izquierda a derecha intuyendo, baja y vuelve a subir para justificar el escenario.

En la segunda toma, al estar limpia pero los interlocutores, no miran, aunque el ángulo es similar, la toma parece desprendida y sin objetivo cercano. Eso supone que al no mirar, no ven el escenario del impacto gráfico. Raramente aparece en portada la misma grafía y abren la información con la misma palabra; ¿una casualidad periodística? Obviamente, si pero como ven, incluso la grafía distinta, hace que la mirada se pause en los elementos anteriormente descritos, y por tanto, el color, la forma y los elementos estáticos dan lugar a algo que pudiera ser igual pero obviamente, aparece y es distinta.

La imagen estática estaría en la mancheta, una en Blanco y Negro y otra en color, frente a la dinámica; se les ve que en ese momento están callados pero van a iniciar el discurso y en tercer lugar la imagen estrictamente visual lo conforma la luz, los contrastes, la toma y la angulación a la hora de fotografiarla.

El ejemplo más extraordinario que hemos vivido ha sido la apertura de la imagen en las informaciones relativas al campeonato de fútbol en donde teóricamente el escenario, el color, la forma, la perspectiva, etc, etc era la misma, y el resultado no fue ni siquiera idéntico con los mismos parámetros.



Éste y otros ejemplos los podríamos ver en la historia del fotoperiodismo con cierta asiduidad aunque los que no son doctos en la materia digan siempre que abre igual.

Si pretendemos acotar el concepto imagen dentro de una manera general y que resulte útil para el fotoperiodista, entendemos que ese vocablo estaría respaldado por la RAE como un término que tuviera que ver con una representación, con la semejanza y apariencia de una cosa, representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos.

Corominas⁹⁸ nos aclara que la presentica del término latino "imago" correspondería al del retrato o reproducción de la realidad; imitación diríamos ciertamente. El soporte de la comunicación visual, se materializa con un fragmento de medio óptico y persiste en el tiempo constituyendo uno de los principales componentes de los mass media.

⁹⁸ Corominas, Los estudios de recepción 1981 Ateneu

Hochberg⁹⁹ destaca la importancia del comportamiento de la luz respecto a los materiales y sabemos que el planteamiento convergería con la forma por la cual, esas imágenes llegarían a través del haluro de plata a ser vistas no en negativo sino tal y como las conocemos ahora; en positivo.

Otras teorías en torno a la genética de la imagen que aparecerían alrededor de 1969 justificarían que ojo icónico, tendrían que verse desde el punto de vista práctico, léase, cada uno de nosotros es capaz, o sería capaz, de representarse más o menos claramente el rostro de un amigo ausente. Podríamos describir aquellos elementos que guardamos en nuestra memoria visual y desterraríamos aquellos que no son importantes a la hora de mirar. En ese supuesto, la genética de la imagen se basaría en la percepción directa del mundo exterior o bien en la representación subjetiva de ese mundo exterior fuera de todo componente sensorial.

La imagen ha sido conocida desde el siglo XIII en la historia de Occidente, señala que los italianos conocían los naipes impresos introducidos en Venecia por los navegantes que llegaron de China y Japón. En los inicios del siglo XIV, en Alemania existían imágenes religiosas, letras capitulares obtenidas a partir de matrices de madera.

Otros datos relativos a la imagen serían los xilógrafos, o grabados de moldes de madera, la litografía, en el siglo XIX y posteriormente la fotografía como mercado único de reproducción visual supondría que en la mitad del siglo XIX, alrededor de 1850 se comercializaran unos 2000 aparatos y medio millón de placas fotográficas.

El colofón lleva a que la imagen ya tomada se ve reproducida en instantes y es entonces cuando se liga fotografía a diario de forma que su difusión masiva contempla el extraordinario papel que juega a la hora de garantizar la reproducción fidedigna de lo visto y en una palabra, en la historia de la cultura, nada se interpondría entre el objeto inicial y su representación. La validez de la imagen gira en torno a la eficacia del método y por ello, evidencia que es absolutamente necesaria para los medios y en conclusión para la sociedad.

⁹⁹ Hochberg

Como citara McLuhan¹⁰⁰ en 1969, ".....la transformación total de la conciencia sensorial humana, valiéndose de esta forma, implica un desarrollo de la conciencia de si mismo que cambia la expresión del rostro y el maquillaje de modo tan inmediato como lo hace respecto a nuestra actitud corporal, en público o en privado (...) Por tanto, no es exageración decir que, si la postura exterior es afectada por la fotografía también ocurre lo mismo con nuestras posturas interiores y con el diálogo con nosotros mismos.

La era de Jung y Freud, es por encima de todo, la era de la fotografía, la era de toda la gama de actitudes autocríticas. El inmenso ordenamiento de nuestra vida interior, motivado por la nueva cultura de la Gestalt de la imagen, ha tenido un paralelo en nuestros intentos por rediseñar nuestro hogar, nuestros jardines y nuestras ciudades. La vista de una fotografía de barrida hace que tal condición sea insoportable; la simple acción de casar la imagen con la realidad aporta un nuevo motivo para el cambio, así como aporta también un nuevo motivo para viajar..."

La fotografía desemboca en la vida de forma afectiva porque siempre nos evoca recuerdos, sucesos, acontecimientos vistos o vividos y el indefectible encuentro con las emociones que se trasladan en el acto visual. La imagen se trunca, irrumpe en la acción destructora de un suceso y llega a ser un testigo inerte pero no inocente del acto fotográfico. La inmensidad y especificidad de las imágenes llega en el momento de la acción y podemos, encontrar el fondo totémico de la tradicional y primitiva relación del hombre con el mundo de la representación visual, por la que la apropiación de la representación otorga una apropiación simbólica de lo presentado.

A través de estos fenómenos hemos enunciado que la representación gráfica llegó a la vida de forma masiva con la fotografía de prensa; y con ella, el conocimiento de lugares, paisajes, modelos, ciudades, y sobre todo, el escenario acaso desconocido de lo exótico, lo prohibido, el recóndito lugar de la vida imaginada; acaso verificada por un click.

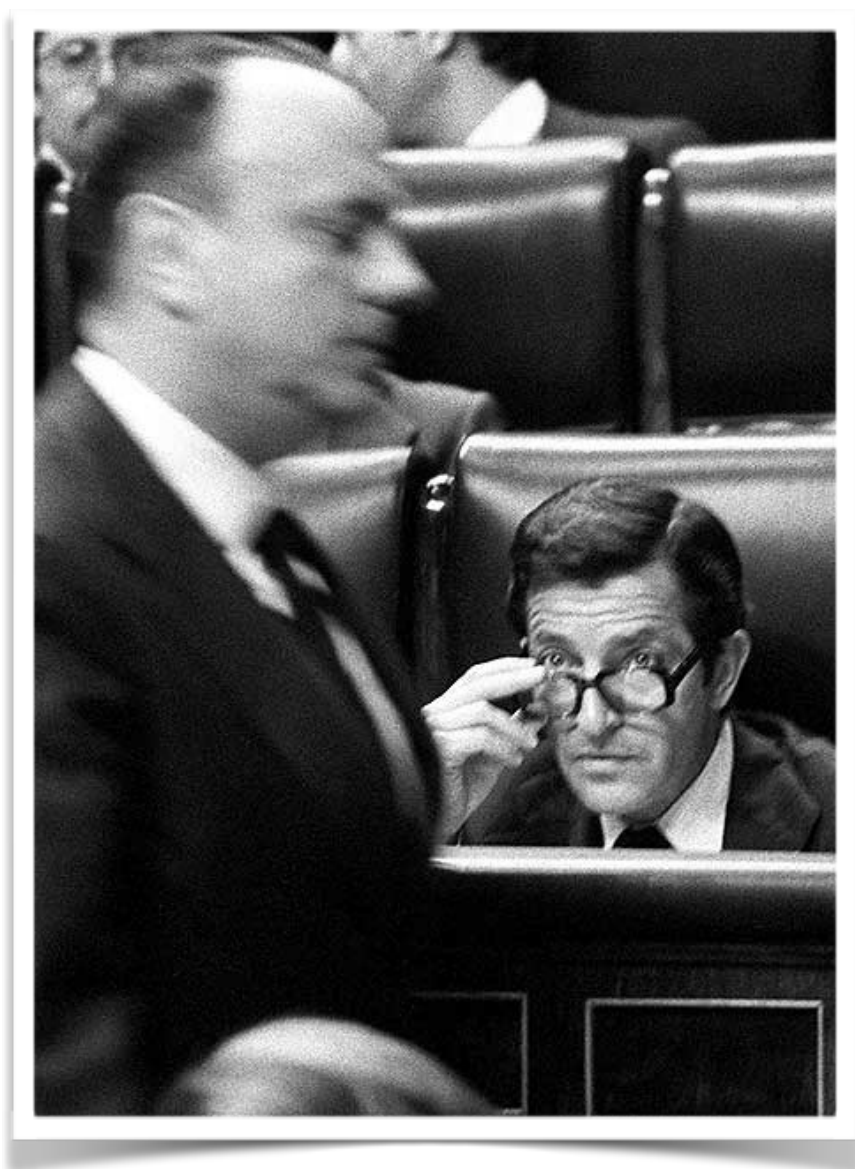
¹⁰⁰ McLuhan, M.- El medio es el mensaje.- Paidós 1988

"....De ese modo, el mundo se convirtió en una especie de museo de objetos a los que antes se habían encontrado en otro medio. El turista llegaba y fotografiaba y antes miraba lo que otro había hecho por él. Su forma de mirar, de ver, sentir, y provocar una imagen distinta, hizo que todo lo que aconteciera, tuviera un espacio único en cada sujeto, y por tanto, una imagen distinta, y necesariamente bella...."
McLuhan

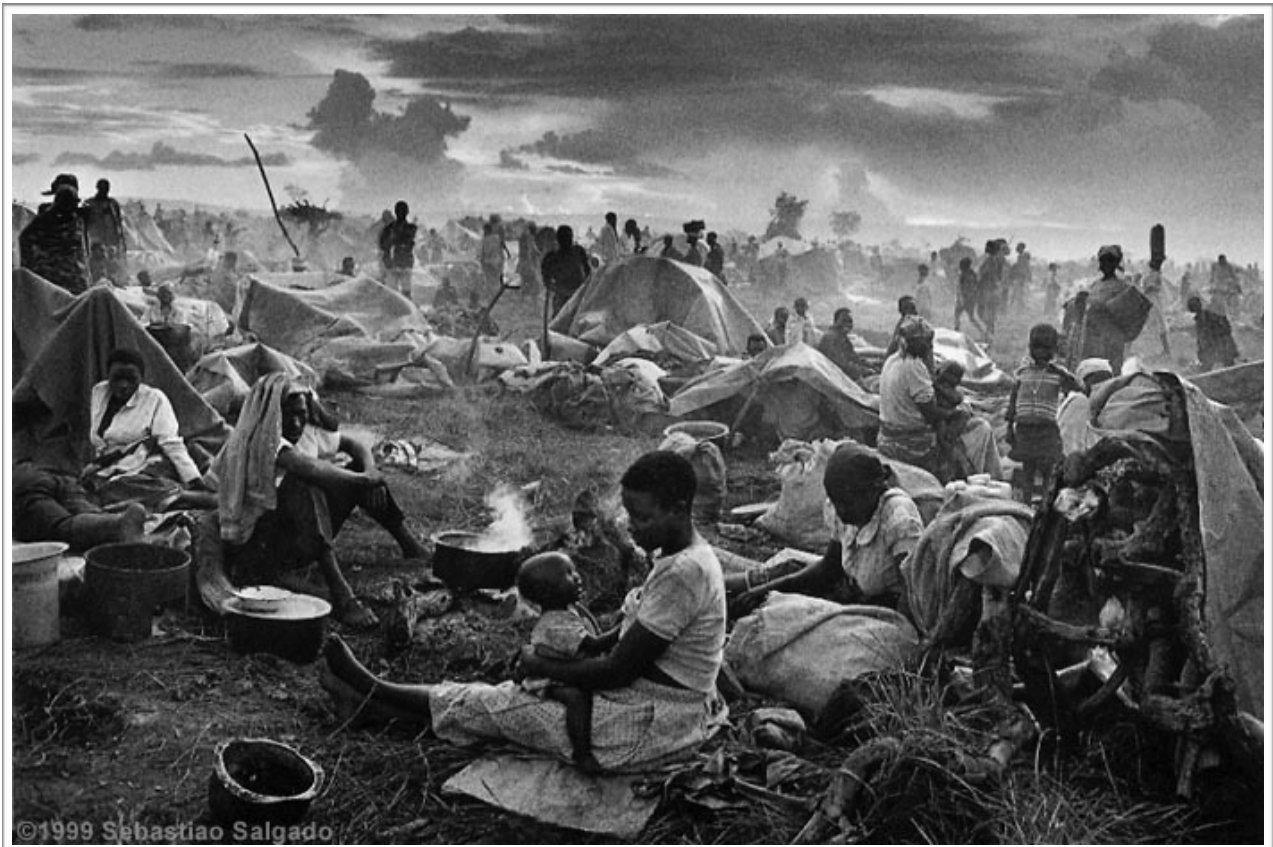


PARTE III

PROCESO DE COMUNICACIÓN FOTOGRÁFICA



III.1 El proceso de la Comunicación Fotográfica: conceptos



Desde el nacimiento de la fotografía los mensajes visuales han cobrado progresivamente un valor incalculable que se suma al desarrollo incuantificable de las nuevas tecnologías de la imagen. En la actualidad vivimos en un entorno eminentemente visual y los códigos, mensajes, emisores y canales, son del todo gráficos. No podemos entender una vida sin la visualidad preconcebida porque el número de imágenes vistas al cabo de la jornada supera con creces al número de palabras que leemos para podernos orientar.



Si a eso le sumamos que la imagen audiovisual cobra fuerza y que todo cuanto se ve, necesita tener vida, parece como si el testigo de la imagen fotoperiodística hubiera pasado a otro plano; al de la vigencia irrelevante, pero no es así.

La atracción de los medios ya sea aún en papel o en internet sigue las tendencias que se marcaran allá por los años 80. Al maquetar cualquier información el peso de la imagen debe superar el 10 % de la mancha si queremos que haya lectores, y en el caso más reciente que conocemos en España; El Español, la agudeza con la que presenta la información gráfica seguida de titular y no al revés, hace pensar que su lector, llega a ellos por lo que ve, no por lo que ha leído.

Ya no importan los conceptos ni cómo abra una información, solamente tiene valor aquello que al ser visto tiene la fuerza de invitarnos a leer. La enorme tendencia por solapar imágenes vintage, en blanco y negro, en color, combinando productos multimedia con textos y sonidos, hace que la gran riqueza visual siga en aumento.

En la red se ha originado el nuevo periodismo gráfico, idóneo para nuestros días de celeridad y falta de análisis y por ello, el nuevo periodismo lleva a estructuras

acaso impensables en otro tiempo atrás. La maqueta de la toma, la sustracción de imágenes en la red y el retoque



digital, han permitido escenas acaso irreales pero ciertas en estos tiempos de nuevo entendimiento visual.

La experiencia de la luz nos revela una vez más el gran motivo por el cual las escenas, las situaciones y las informaciones son lo que son por la angulación de la misma. La revelación auténtica de saber captar la imagen en prensa no es otra que el estudio único y absoluto del manejo de la luz y lo que ésta implica.

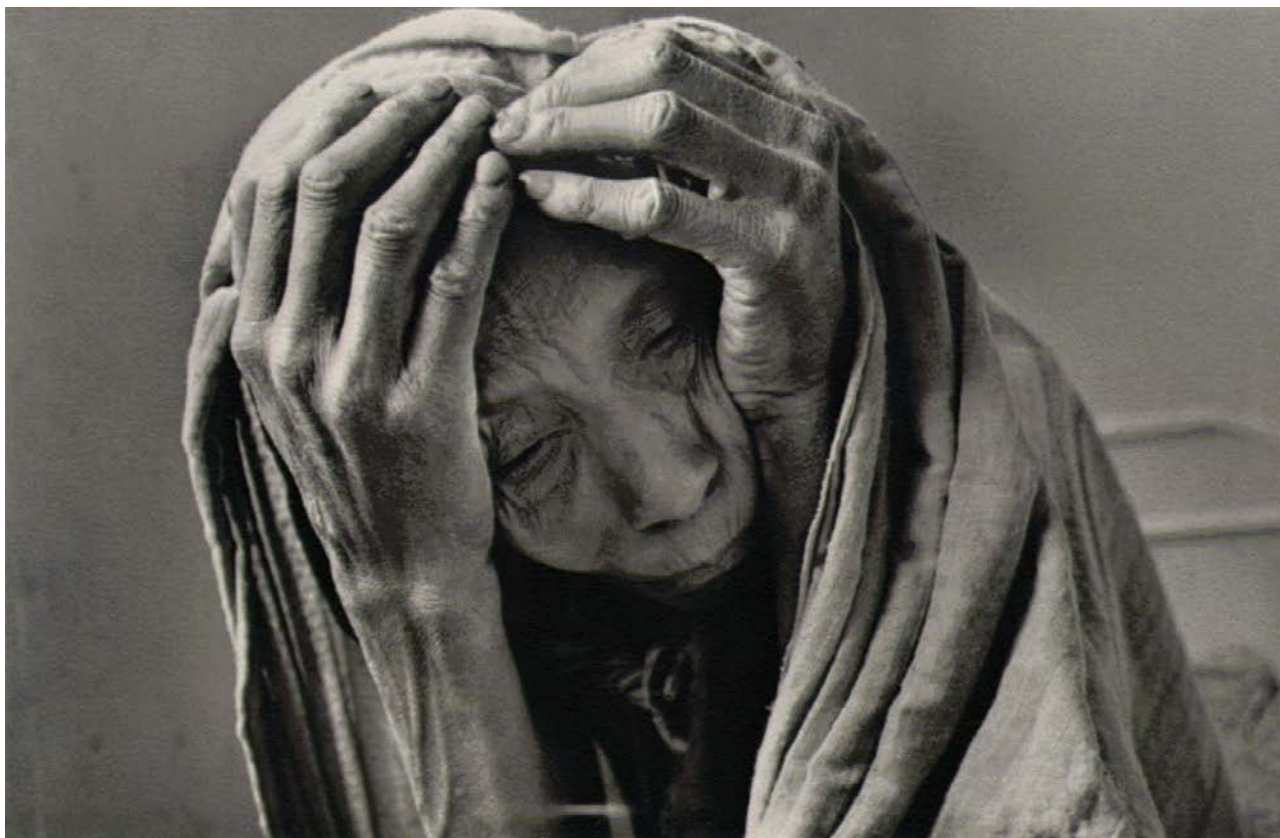
El entorno que da vida a las noticias lo genera la luz diurna, de atardecer, angulada o no bajo matices de blancos, negros o grises. Constituye la experiencia más espectacular de los sentidos, y en ese afán el fotoperiodista busca siempre el contraste necesario para captar y lograr la viveza del escenario elegido.

La concepción artística de la luz se relaciona de dos maneras con la actitud humana corriente fue en otro tiempo y se mantiene ahora mismo como el matiz en donde asir informaciones relativas a reportajes de fondo; esos que llegan y que son atemporales, acaso esos que nos hacen vibrar porque nos confunden dentro del universo de lo desconocido.

El fenómeno de la luz hace prestar conciencia de lo que vemos, de cómo lo vemos, de cómo lo medimos; acaso exige la irrupción de la conciencia también del que ve lo que hemos trasladado en una imagen. En esa observación emocionada que contiene todos los elementos necesarios para abrir lo que significa la imagen, podemos dar cuenta de cuantas cosas queremos revelar con el ojo que no son las mismas según quien las vea. La necesidad de plasmar la información se ve sujeta siempre al conocimiento exacto de lo que mira y junto con la técnica, la práctica y el conocimiento del asunto a confirmar, damos cuenta de nuestra forma única de tratar la información gráfica.

En segundo lugar, la concepción artística se basa sobre el testimonio de la vista, que se aparta fundamentalmente de la consideración científica de la realidad física. No es fácil aportar un dato único a lo que vemos sin dar cuenta de quiénes somos; la evidencia de la observación junto con la información visual.

La física nos dice que vivimos de una luz prestada y que todo cuanto hacemos y vemos es gracias al sol y éste cambia según la altitud, según la latitud, según la angulación; solamente podemos medirlo. La aceptación del flash como



elemento sustitutivo de la luz solar nos hizo concebir la imagen como una nueva forma de ver gracias a la nueva luz; la que medía en grados Kelvin¹⁰¹ lo mismo que el sol.

La luz lo ilumina todo, pero el sol, sólo donde está. La adaptación de la retina configura la sensibilidad y la intensidad del estímulo una vez que el efecto inicial del contraste ha desaparecido; quizá, subestimamos la diferencia de claridad en dos situaciones análogas. Si estamos en una estancia que está iluminada y poco a poco nos quedamos sin luz, la presencia constante ha hecho que nos sumerjamos en el hecho de ver sin luz, porque sin luz, realmente no nos quedamos nunca.

Todo lo que está iluminado, por poco que sea, el fotografiable, y de ahí que las imágenes y la crueldad de algunas imágenes se estructuren desde la escasez de luz; la cuantificación del contraste y los negros; esos oscuros blancos que dan lugar finalmente al negro absoluto. Tenemos también que recordar que dentro de la imagen vista, tenemos que verificar la identificación espontánea de cada

¹⁰¹ Kelvin

circunstancia ya que según las condiciones con las que se percibe una escena, identificamos el espacio visual piramidal, los objetos, que se encuentran a distinta distancia pueden verse de igual tamaño porque tienen idénticas relaciones con el marco circundante. Las escalas de claridad y visualidad se verán conformadas en relación a su percepción relativa, absolutamente espontánea en el caso del fotógrafo que percibe, siente y traslada la realidad.

Es necesario examinar con cuidado el término iluminación en prensa ya que la exposición siempre generará otras imágenes de las vistas y aprehendidas a primera vista. De forma paralela, aunque a nuestros ojos sea imperceptible, la visión de lo que la luz da, nos codifica otro universo extenso y tremendamente inmenso; el generoso efecto de la luz que con blancos y negros determina ocho escalas de grises imperceptibles de nuevo para la visión. Nuestro espectro lumínico codifica los colores primarios y secundarios sin apenas transferir los datos al gris; ese que cuenta el resto de la historia.

Cuando la luz está regularmente distribuida el escenario puede resultar intensamente claro y por tanto, la proporción de luminosidad no nos permitirá justificar lo visto. De igual forma sucede con los negros que determinan espacios únicos cerrados vertebrados en el universo de lo desconocido y por tanto, agudos y firmes en contextos sociales. Expresiones, miradas, luces y sombras como únicas referencias de lo que acontece; sin más datos que los escritos con la luz, sin más medida que la que obtengamos de la mirada.

La secuencia de matices que gradualmente obtenemos con la segunda observación de la escena, acaso necesaria, determinará el contexto final y nos dará una densidad uniforme en donde obtendremos resultados que nos darán el resto de la información visual.

Las sombras como epígrafe de un contexto igualmente distribuido transforman la mirada en datos de convergencia de contornos previsibles pero sin datos. Como efecto, afecta a la dimensión de la profundidad de lo elegido y de forma única, transforma la escena en tristeza o alegría dependiendo de los índices en donde ésta se genere.

En la percepción de las imágenes de cuestiones relativas a la humanidad, los rasgos únicos no se advierten en el juego de las luces y las sombras; solamente son eficaces aquellos que transferidos al lugar del negro absoluto, inclinan al espectador a la debacle y a sopesar lo visto con información escrita. La atemporalidad de las imágenes en ese sentido genera desconcierto en la era de la información visual porque no sabemos de dónde parten; sí cómo se han hecho, pero no sabemos realmente en qué contexto han sido logradas.

¡Qué contradicción!

Roger de Piles¹⁰², escritor francés del siglo XVII, afirmaba al exponer lo que él entendía por claro-oscuro: *"Claro implica no sólo algo que está expuesto directamente a la luz, sino también todos los colores que sean de naturaleza luminosa; y oscuro, no sólo todas las sombras directamente producidas, por incidencias y privación de la luz, sino asimismo por todos los colores pardos que, aun cuando se expongan a la luz, mantienen una cierta oscuridad y son capaces de agruparse con los tonos bajos de otros objetos."*

En la fotografía, cuando las luces no se fusionan correctamente, puede provocarse la confusión por lo tanto habría que abusar de la distribución uniforme de una sola fuente luminosa en vez de una excesiva oscuridad que contemple sombras que puedan resultar violentas en términos de difusión de información.

En el resultado general puede obtenerse orden visual. Pero también puede suceder que las fuentes luminosas se obstaculicen entre sí, al disminuir o alterar recíprocamente sus efectos. Esto hará que la forma de los objetos, como también sus relaciones espaciales recíprocas, resulten incomprensibles. Si varias fuentes luminosas han de intervenir, el fotógrafo debe tratar de que se organicen jerárquicamente, aunque en el caso del sol, como única fuente, se producirá la debilidad del escenario en las zonas oscuras, que tengan al menos cuatro diafragmas de diferencia con relación a la luz principal.

Dentro del orden visual en la prensa se relativiza el uso de las sombras si éstas son inherentes al objeto principal. El extraño poder de la oscuridad manifiesta en imágenes de reportajes simbolismos artísticamente activos pero perceptualmente incomprensibles para el ojo que deduce, necesita indicación y contempla el

¹⁰² Piles, Roger de.- Diálogo sobre el color 1673



razonamiento de lo aprehendido por medio de la estructura de la imagen. En cuántos reportajes podemos ver que el esquema que produce en el espectador dista mucho de lo que el reportero captó, porque recordemos que lo que el ojo ve, la cámara interpreta si no sabemos realmente qué toma estamos haciendo porque la medida de la luz no la conocemos con exactitud.

El resultado de esa doble subdivisión visual hace que el ojo distinga la forma, el objeto, la claridad de la parte de la cabeza pero el espacio, la altura, las deformaciones que implica el objeto trasladado al campo de los grises, hace que sin mirar, la percepción se localice en un punto y que vaya trasladándose a los demás, uno por uno, sin dejar de mirar el objeto principal; ¿acaso el blanco?

La imagen constante y estable en cualquiera de los ámbitos de trabajo en donde desarrollamos el escenario de nuestra información tendrá unas características espaciales que convergerán si la iluminación y la medición son correctas. La luz no nos permitirá solo ver lo que tenemos en el entorno sino que podremos contemplar su forma, la dirección y la distancia en donde se encuentran los



objetos que podrían alcanzar el punto de interés siguiendo la trama de un reportaje.

En nuestra vida cotidiana no nos paramos a registrar como índice de espacio qué luz tenemos, con cuánta luz contamos y si ésta cumple las funciones reales y óptimas para representar el escenario en donde nos movemos. Digamos que adecuamos nuestra forma de fotografiar inconscientemente de acuerdo con los márgenes en donde el espectador contempla la realidad de lo que existe, en relación a lo que le gustaría realmente ver.

La naturaleza del hombre no le convierte en espectador de luces y sombras. Solamente expresamos qué significará la luz si tenemos que dibujarla. Basta decirle a un niño que dibuje el sol para que traslade los rayos en forma de haz. Nosotros vemos la vida iluminada sin tener conciencia de la dirección de los espacios en donde se incrustan varias sombras para generar luces distintas, distorsionantes, acaso correctas, en donde cada lugar será distinto aunque acudamos a él en repetidas ocasiones. No podemos saber cómo es la vida si no la iluminamos de formas distintas, y solamente mediante el blanco y negro que se

dejó para reportajes de fondo, podremos encontrar la dureza de los matices del color siendo iluminados.

El efecto perceptual de los gradientes llega a hacerse evidente a los ojos tal y como observamos en las fotografías de las mujeres. Los contornos, se alejarán de la superficie y darán lugar a una estrecha relación con la redondez y el valor lumínico de la escena. Contrastes abundantes sobre coloraciones extremas y una distribución global que llega al ojo de forma agresiva.

La lectura iniciada a la izquierda hace sortear la composición simétrica y los valores graduales de claro a oscuro. Siempre de izquierda a derecha. De este modo, mediante su adaptación a los requerimientos de la composición y la forma, podemos considerar un punto de vista correcto en relación a la profundidad de los objetos y a la significación de los mismos en relación a la escena.

No tenemos que olvidar que el mundo es luminoso, los objetos poseen una luminosidad que es inherente a su lugar y la concepción de la realidad dista mucho del poder activo del claroscuro. El estímulo del sentido de la vista se altera con los contrastes violentos y es impactado siempre cuando no puede medirse con relativa facilidad. El simbolismo de la luz en prensa ha sido útil desde tiempos inmemoriales para convertir las escenas en el hemisferio que hubiésemos deseado; aquel que procurara dolor, hambre, ternura, cariño, etc, etc; y todo gracias a la luz.



La imagen visual del conflicto entre claro y el oscuro no deja de entremezclarse en el periodismo que nace y que se sostiene. Aún hoy, tres siglos después, consideramos que la dualidad procura escenarios que sopesan un simbolismo único y una interpretación avanzada de la realidad.

Dentro del proceso de la comunicación establecida a través de una imagen, estudiamos las consecuencias de la observación que da lugar a un momento único e intransferible del modo de ver que como hemos citado anteriormente da un fragmento de la realidad que identificamos o no, con relación a la escena completa.

La imagen, representará lo conocido y el soporte en el que veamos la escena tomada nos dará constancia de la realidad; si ésta ha sido manipulada o no. En esa descomposición que cita los elementos con los que partimos al mirar, vemos el área icónica y la material unidas dentro de la realidad visual, la forma de captar y la materialización del hecho en sí. La transmisión de esa información será válida desde el momento en el cuál los destinatarios tengan la percepción global



del escenario captado, su interpretación más o menos exacta y los efectos culturales, globales e individuales sobre los que tejer el texto preciso que lo ilustre.

Si vemos el ejemplo en el reportaje de las Torres Gemelas en el atentado discurrieron los mismos hechos, sobre un escenario estático pero dieron lugar

imágenes absolutamente distintas y desconcertantes; solamente por el proceso de la comunicación dentro del acto fotográfico.



III.2 Niveles del proceso de Comunicación: la articulación del mensaje fotográfico

La codificación del mensaje fotográfico dará lugar al código de la realidad que estará medido o cifrado por el código fotográfico. Si a esto le damos forma entenderemos que el lenguaje fotográfico se estructura por la actitud investigadora del fotoperiodista que visualiza los signos estrictamente fotográficos de la escena.

En la actitud que combina la imaginación y la técnica junto con la realidad y la creatividad del que dispara, vemos que obviamente siempre se obtienen datos con los signos específicos del lenguaje fotográfico. Articular un código único de interpretación sería como transferir la unidad visual a un único código visual, uno que fuera exclusivamente descrito por medio de lo visto. En esa forma, no podríamos nunca generar nada más que confusión ya que no siempre lo visto y lo interpretado es lo mismo.

Los datos de la articulación del mensaje vienen descritas en las imágenes que conocemos de la política que no siempre adornan lo vivido. La expresión, el



instante y el pie, justifica una codificación retórica que no siempre obedece a lo que es la realidad.

Como vemos los casos más explosivos en términos de lenguaje fotográfico serían los segundos en donde se congela la escena, acaso impropia o inadecuada para el discurso fotográfico.

En las imágenes se muestran identificaciones de los subcódigos del propio código retórico que quizá podríamos ser capaces de encontrar pero si abriéramos la puerta a una dialéctica entre los signos de la realidad y los que definitivamente llegan a la escena, procurada o no, de interpretación de los hechos. Esa actitud no siempre valorada en prensa da lugar a la especificidad del lenguaje fotográfico. No existe la connotación abstracta de la imagen pero sí una identidad de signos y realidad exterior que es absoluta.

Pensemos en cualquier imagen, un día cualquiera en el congreso de los diputados y podremos entender que “todas las transformaciones sobre el carácter figurativo de la imagen se deben al artista” Moles¹⁰³

El fotógrafo es un artista en el escenario ya conocido del congreso en donde han cambiado los personajes pero no el entorno. Las miradas, las caras, los ademanes, los logros por hacer efectiva una imagen distinta, hacen de ellos, unos técnicos de la transformación de la realidad, y por tanto, artífices de un código descrito en cada sesión parlamentaria. En el acto de comunicación como forma específica de interacción social, tendríamos una competencia comunicativa

¹⁰³ Moles, Abraham.- Teoría y técnica de una imagen.- Cuadernos Periodismo. México. 1983

junto con la capacidad del periodista de adecuar el lenguaje como hemos visto, a las diversas y sucesivas realidades.

En este sentido entraríamos ya en el terreno del texto convertido a texto visual. El contenido, expresamente capaz de manifestar un discurso visual coherente, estructurado e indivisible puede ser estudiado en relación al plano de la expresión y como isotopía de la imagen.

Si nos situamos en la isotopía mínima; a saber, las dos figuras sémicas del sujeto podríamos hablar de expresión, espacialidad y color. De nuevo hacemos referencia a Bertín¹⁰⁴ que en 1972 justificaba como mancha a la unidad elemental de la imagen; es decir, espacio y color. A estas dos se le unirían la superficie y el fondo y la imagen englobada daría el concepto de valor, llamado popularmente tono; blanco y negro o color.

Esa complejidad visual depende del tamaño isotópico y se podrá explicar su simbolismo y permitirá conceptualizar el concepto de punto de vista que es el que determinará todo. Ni la iconicidad, ni la imagen en sí, ni la lectura de esa información, ni la semiótica del lenguaje, ni la proporción visual; nada excepto la forma en la cual el aspecto figurativo pasa a ser único.

La dimensión perceptiva pasa a ser dimensión cognoscitiva y a su vez, el código de semejanza perceptiva dará lugar a un enunciado en donde participan los dos polos de la comunicación, emisor-receptor, y en ese momento, habrá una estrecha relación entre lo que el fotógrafo vió, captó, quería hacer ver y en lo que el receptor realmente obtuvo.

Otro aspecto a contemplar sería que dentro de esa complejidad visual exista una garantía que refrende la coherencia visual. La existencia de una imagen distinta a otra por medio del contraste únicamente, llega a definir que la unidad elemental de visibilidad fotográfica justifica la semiótica visual y por tanto el poder representativo de la imagen en cualquiera de sus formas.

¹⁰⁴ Bertín.- Teoría del Diseño: la imagen es un texto.- 1997 Ed. Akal

Hoy en día justifico que Barthes¹⁰⁵, junto con otros autores, no tenían realmente conciencia de la semiología de la imagen ya que separaban los conceptos entre la lectura visual y la literaria. Hoy en día la articulación del mensaje fotográfico no nos permite captar sin leer en el mismo instante, precisamente porque una imagen solapa la anterior en tiempo y espacio. Si las fotos del congreso que se dan hoy son de este día, quizá mañana, en el mismo contexto, tengamos unas idénticas o de diferente contenido; por eso debiera ser un solo contexto de coherencia textual-visual y no dos.

En el siglo XX se contemplaban los conceptos, nítido-no nítido, figura-fondo, contrastado-no contrastado. Hoy justifico que el enlace de la expresión fotográfica con la inmediatez y la falta de medida de luz, hace que solamente se capte el primer y definitivo estadio para el que la imagen está hecha; el del significado, no significante. La relación expresión-contenido pasa a ser una sola ya que el análisis se confiere de nuevo a lo que naturalmente estamos preparados.

Si analizamos cualquier imagen y tenemos esta misma para verla y pensarlo, veremos que la expresión se leería en un eje, arriba, abajo frente a la izquierda-derecha de la lectura de la imagen. El contenido por otro lado, sería una lectura izquierda derecha y abajo arriba según el volumen de la sombra.

Por tanto, el contraste determina la sustancia de la expresión fotográfica cuando además ésta no tiene la garantía de la mirada como punto en donde asir el primer instante de visualización. Como sistema de diferencia, los objetos contrastados frente a los no contrastados invitan a que la lectura proceda en un determinado uso pausado frente a la obviedad de la sombra que no hace que exista análisis alguno.

Solamente en los casos en donde se salpica eses concepto, podemos determinar que existen otros factores de lectura de ese lenguaje acaso no verbal que confiere a las formas la determinación de la expresión global de la imagen.

¹⁰⁵ Barthes, R., La aventura semiológica. Ed. Paidós. 1984.

“Todas las experiencias fisiológicas y psicológicas demuestran que nosotros percibimos menos los colores que los valores, es decir, la diferencias particulares de iluminación entre los componentes de un mismo sujeto” M. Martín¹⁰⁶

Por ello, entenderíamos pues que el blanco y negro traslada mejor los valores que el color por el exceso de contraste y la radicalización del no color que hace un espectro extremo cromático y una acentuación simbólica total. La oposición blanco y negro da lugar a categorías de color; caliente y frío, cercano-lejano en términos de proximidad visual.

Asimismo, en la misma balanza entraría en juego la escala como modelo de significación, el contexto de superficie textual y como no, la teoría de la coherencia visual.

III.3 La Activación de la Coherencia Visual

Cuando tratamos de determinar las mejores condiciones para realizar una representación fotográfica, ya sea por el detalle, el entorno, el acto social o el deporte, concluimos en la simultaneidad de los motivos que unidos estrechamente a la técnica dan lugar a una semiótica visual capaz y absoluta.

Esto lo valoramos cuando no existe variación densitométrica y cuando las mediciones entre varios puntos de la escena varía. Si acentuamos el diafragma en el negro, los blancos se van a tonalidades grisáceas no siempre válidas. De ahí, que el ojo periodístico solamente formule imágenes con coherencia visual si de una forma determinante busca exactamente eso.

De no ser así, nos encontraríamos con imágenes no resueltas y sobre todas las cosas que “salen” sin haberlas hecho. ¡Cuántas veces hemos escuchado esa formulación sobre el estrecho conocimiento de algún autor! “¡Me ha salido esto!” Esto es literal. Una imagen no buscada, sin datos y sin la necesaria capacidad de

¹⁰⁶ Martín, M. 1962

cambio. Si una persona realiza una imagen sin saber cómo la ha hecho, nunca podrá decir cómo corregirla en un ordenador, ya que está al orden del día.

Dentro de la coherencia visual tenemos un dato importante que nos da pistas para poder conocer algo más de la imagen. ¿Por qué ese plano?

Si nos remontamos al hecho de tirar de un objetivo variable que mire lo que el ojo jamás procura porque no está preparado para ello, entenderemos que la definición de plano va más allá de lo que hemos tomado.

Repasamos los planos general, conjunto, entero, medio, plano americano o medio-largo, corto, primer plano, primerísimo primer plano, se genera movimiento dentro de lo estático y se logra formular la necesaria capacidad de dar detalle a un elemento en principio único.

Veamos gráficamente los casos curiosos; el americano versus el español. La fuerza y determinación de las imágenes del líder americano procuran la valentía, el movimiento y la rúbrica de su personalidad. La del líder español busca la otra cara del sujeto; acaso no necesariamente estética y absolutamente banal.

En cambio, en la mujer se busca el plano de abajo arriba lo que genera imágenes complejas y distorsionadas. Los primeros planos, primerísimos primeros planos y en ocasiones los planos medios, estructuran en cada caso concreto de acuerdo con el simbolismo del actor, la presencia equilibrada y determinante del mensaje fotográfico. Podemos ver también que de alguna forma, tiranizado por el eje cercano/lejano que nosotros entendemos como válido al mirar a través de nuestros ojos, más o menos, cuarenta y cinco grados de angulación, que las estructuras de semejanza van más allá de lo que contemplamos con efecto de la realidad.

El lenguaje común de referencia fotográfica sobre la espacialidad a primera vista no nos será muy útil ya que como hemos comprobado en las imágenes de los políticos la objetividad, pretendida búsqueda de la impresión de la realidad vista y la perspectiva no siempre coinciden ya que existe una intencionalidad retórica que es lanzada según y cómo en relación al medio para el que se trabaja, de forma que no siempre, la elección personal dinamita la imagen perfecta.

En este sentido la perspectiva siempre genera imágenes que de forma semántica "son lo que no quieren ser y viceversa".

En esa contradicción expuesta siempre por parte del que dispara, se unen los conceptos de perspectiva y de realismo. No todo lo que se obtiene mantiene el sema entre dos nociones. Cuando inclinamos un plano con vistas a distorsionar, no a captar, la evidencia de esa angulación provoca como hemos visto, tendencias en las líneas verticales. Las horizontales se mantienen de alguna forma expuestas pero generan rasgos no siempre idóneos.

En muchas ocasiones podríamos determinar también que la enunciación del fotógrafo podría aproximarse a la interpretación que tiene este de la realidad y que su inclinación, distorsión y elección de un ángulo equivocado no siempre es intencionado. En el siglo pasado el abuso de óptica angular manifestó sobre todo en determinadas imágenes la grandilocuencia y abuso del lugar. Esta tendencia mejoró hasta encontrar un punto medio, a veces, violado de nuevo en el sentido de la estética más que de la información. No se puede criticar aunque sí considero que no hay razón para hacerlo salvo la comodidad, que el abuso de esas angulaciones sea real y necesario.

El brazo del entonces presidente de España, D. Leopoldo Calvo Sotelo está desproporcionado con respecto al hombro de Adolfo Suárez.

La equidistancia del presidente Rajoy al lado de su predecesor, Aznar, no se contempla porque el equilibrio está considerado al ser aquel más alto que éste.



EFE ©

Por tanto, ¿la angulación busca un efecto en los medios hoy en día? Sí, si el que capta no sabe mirar y opta por un ángulo ancho que le procure todo el escenario y acaso, no tiene que componer más.

El que mira sin apenas campo tiene que buscar la escena necesaria y por tanto, desarrollar el equilibrio desde la frontalidad sin más compensaciones que las de su ojo. De ahí que la perspectiva pueda ser estudiada como un cuadro o un encuadre. Puede representarse según Panofsky¹⁰⁷ como una intersección plana de la pirámide visual que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto; *“un punto que conecto con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener”*

III.4 La narrativa visual del lenguaje fotográfico

Dentro del cuadro de todas las variables de expresión y contenido de una imagen, la función semiótica y la transmisión visual darán la fuerza necesaria para estructurar un lenguaje fotográfico único y expresamente necesario. De ahí que cualquier imagen, por correcta o incorrecta que sea, tiene un texto visual y un sistema de expresión y contenido.

No siempre estas variables dan lugar al contexto gráfico perfecto pero la relación entre expresión y contenido favorecen que la coherencia visual sea efectiva como hemos comprobado y la congelación del acto fotográfico determine un estilo; único y absoluto del ojo del que mira. Mi tesis radica en este concepto que no siempre está descrito.

El ojo de Sebastião Salgado¹⁰⁸ es ese y no puede ser distinto. Su estilo determina el itinerario de su mirada y bajo su prisma independientemente de lo que ve, de cómo lo hace y en dónde se pone, las imágenes tienen su sello único y absoluto. No podría ser de otro autor como un Velázquez no puede ser confundido con

¹⁰⁷ Panofsky 1973

¹⁰⁸ Salgado Sebastião

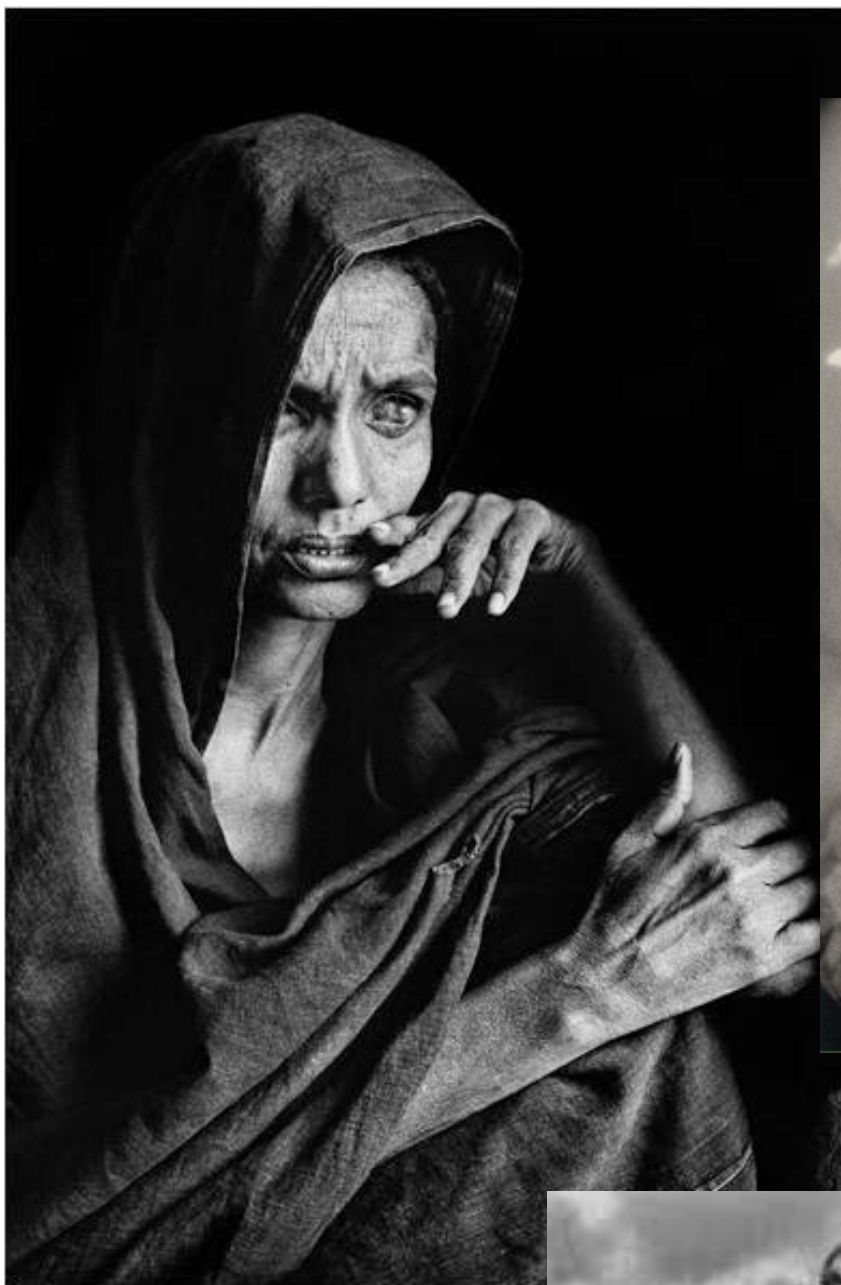
Goya. Apparently for the neophytes in this area this cannot be possible but within the visual narrative that we analyze we see that not only is it, but that it happens.

Let's see then a reportage of various sequences, in various years distinct to demonstrate that his style is unique and irreplicable, it has correlation with the formal and systematic of its content and it has a unique deep structure.



Sebastián Salgado ©





Imágenes: Sebastián Salgado ©

¿Existiría pues una teoría de la lectura de su imagen? Obviamente la competencia icónica y habiendo sido estudiada la trayectoria de la pupila, la narrativa visual comenzaría en la forma por la cual la mirada se mueve y por



tanto, comenzaría como las agujas del reloj de izquierda a derecha a buscar los distintos puntos de conexión entre el texto visual y su interpretación.

Según los distintos autores, Metz, Odin, Greimas¹⁰⁹, entre otros, consideran que el relato acaso puede asimilarse por una matriz de significación que correlaciona una estructura de unidades aparecidas en diferentes puntos de la cadena discursiva. Esta homologación del discurso tiene una estrecha relación con el concepto del texto visual. “El lector tiene el don de la ubicuidad”, decía Proust¹¹⁰, y es del todo cierto.

Cada lector tendrá un recorrido coherente de la mirada y tendrá su propio punto de partida en donde entrelazar figuras, colores, ritmos, contrastes y obligatoriamente se detendrá ante la imagen dispuesta. El contenido visual pasará de tener una coherencia interpretativa a tener una yuxtaposición con relación a las reglas de la composición, la medición de la luz y la expresión icónica.

En ese sentido veremos que el texto visual se definirá siempre por un significante o plano de la expresión visual y un significado visual estricto sensu que ambos concurrirán para construir un significado sintético que no será otro que el significado de la imagen. Al ser la fotografía un fragmento de un fragmento del conjunto de la realidad, la competencia perceptiva pasará de ser incompleta a tener un desarrollo lineal si se observa en conjunto.

Si leemos un reportaje y lo vemos ilustrado en cinco imágenes, podríamos contextualizar los términos de su desarrollo, búsqueda y ejecución con la misma fuerza con la que llegó el fotoperiodista a verlo. Leer por tanto sería recorrer con los ojos un espacio pero dado que este recorrido es somático su formalización debería correr a cargo de una semiótica visual. La lectura pues se representaría dentro de los cuatro conceptos; marco y enfoque en la expresión, versus, tema y tópico en el contenido.

La relativa unión entre el autor y el lector de la imagen nos lleva a dar una unión que conjugue el plano de la expresión con la visión de lo obtenido. Digo relativa porque no siempre en el acto fotográfico se consigue expresamente esa

¹⁰⁹ Metz, Odin, Greimas.- Las semióticas cognitivas de la película. Cambridge performing Acts. 1999

¹¹⁰ Proust.- Imagen en movimiento. 1978 Ed. Edhasa

conjunción. En ese sentido dentro del marco visual concebido como unidad espacial englobaremos el color, el espacio, la mancha, y se construirá la perspectiva de ese plano. No todo lo que se ve se mira de igual forma, ya lo hemos analizado antes.

El marco establecería dos niveles de lectura, perceptivo y lógico (psicológico) y la representación visual incluiría la semiótica de la imagen y la unidad textual precisa. Cuando el fuera de foco no centra la articulación de ese mensaje; el abuso en prensa lo refrenda, no tenemos datos suficientes para articular el marco ni el mensaje y eso da lugar a datos innecesarios y a contenidos semánticos que no corresponden, o sí, depende del caso. Muchas veces se hace con esa consideración y otras, en muchas ocasiones, "sale" porque el fotógrafo no lo ha tenido en cuenta.

Veamos un caso práctico: (*)





En ambos casos, la supresión del segundo plano permite leer en términos de averiguar dónde está pero no permite identificar quiénes son. Casos idénticos, contextos distintos, fines similares.

En los niveles de comunicación de masas definiremos los cinco casos que siguen siendo el *modus operandi* a la hora de ilustrar un reportaje: 1. El nivel de la materia de expresión, 2. Los niveles textuales de la imagen, 3. los aportes de la teoría de la enunciación 4. las Estructuras narrativas y 5. los niveles de género.

Si nos vamos a estas dos imágenes de dos políticos concretos veremos que la producción de la imagen se limita a manipular materiales visuales tales como el color, el tono, la línea, la forma, que todavía no tienen significado por sí solas. El espectador puede entrever qué es pero nunca advertirá qué sucede hasta que vea el texto visual. En ese caso, el compromiso con la imagen adquirirá una identificación; Cristina Cifuentes y Pedro Sánchez. Estos dos sujetos tendrían el aporte de la enunciación si expresan y tienen movimiento; ambos hablan, o no. Y finalmente vemos el contexto narrativo; un acto político y por supuesto dentro del género del reportaje puntual que no se vertebra como uno atemporal por el mensaje del texto; ese modo concreto de decirnos a qué época se refiere.

*Imágenes, cedidas EFE

III.5 Estructuras de una imagen

La unidad elemental de la imagen es la mancha que está compuesta por el espacio y el color, Metz¹¹¹ 1971. Según ambos rasgos indisociables, podemos contextualizar cuál es la sustancia visual, ya que no habría espacio o forma sin color o viceversa.

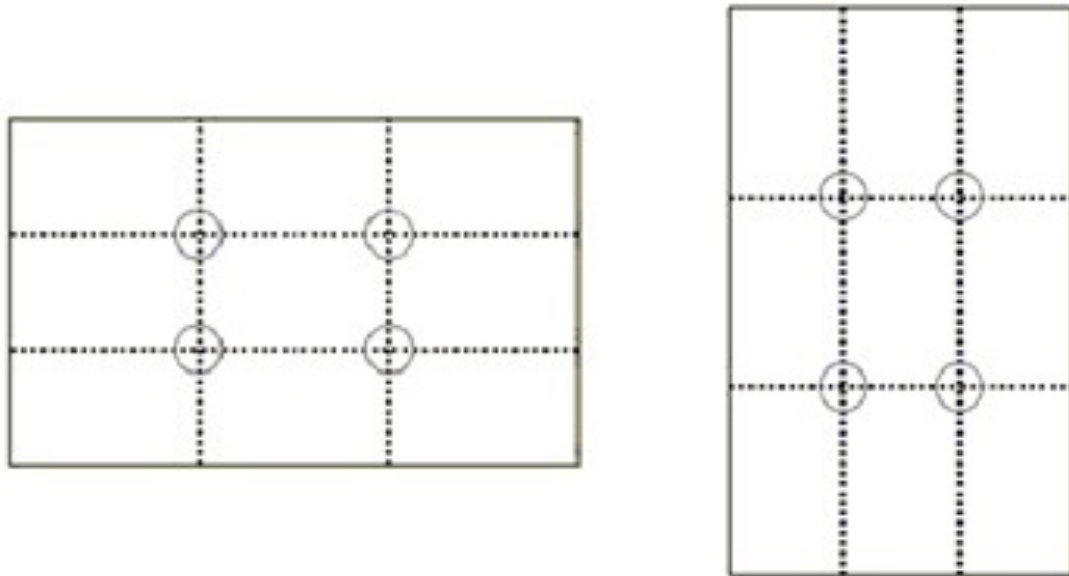
Si las unidades intermedias de la lectura se dan en dos manchas, se pondrán en relación y podremos hablar de soporte, superficie y fondo. Ese ejemplo lo vemos y lo podemos analizar en el Blanco y Negro. El valor del tono que da el gris establece descripciones absolutas de producción visual compleja, que da en 8 tonos en total, un nivel jerárquico y de complejidad, tal y como se define en la explicación de los niveles puramente de color.



Imagen: Ana De Luis ©
Complejidad fundamento del gris ante dos manchas
superpuestas. Blanco y negro también absolutos

¹¹¹ Metz, 1971. Teorías Blanco y negro. Cuadernos Comunicación. México

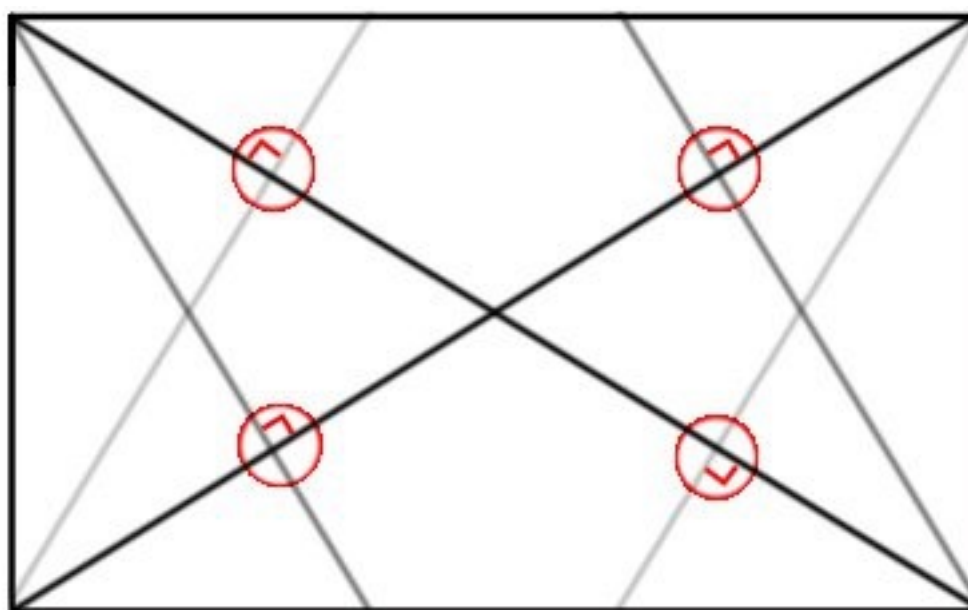
La otra diferencia la estableceremos en relación al significado de las dos manchas, alto-bajo, derecha izquierda. En la imagen referida puede verse que la mancha está englobada según la ley de los tercios.



No posicionamos el punto de interés hasta que éste procura definir el espacio de la mancha sin relación semántica alguna. Estar fuera de campo, dentro del campo, tener protagonismo por tener vida; caso único de participación de la mirada, o ver el sentido icónico de la imagen, se atribuirá en relación al punto de vista.

La competencia de la lectura no prueba nunca que toda imagen deba ser figurativa o deba representar una escena. Eso no es cierto. Podemos ver el aspecto icónico o figurativo y el no figurativo. En cualquier caso, a lo largo de estos dos últimos siglos sí hemos visto que de la interpretación del punto de vista humano se han empezado a vertebrar imágenes distintas, acaso inventadas o figuradas por la mirada, que nunca pudiesen ser realizadas por dos personas aunque estuvieran en el mismo lugar. Hemos comprobado antes el influjo de las

corrientes, la vertebración de la percepción humana y el poder de la irrepetibilidad de la obra, Benjamin¹¹².



Si no existe color, tampoco perspectiva de la escena, no existen miradas que confluyan en los puntos de interés quizá si se procura el movimiento con la densificación de los negros, en torno al conjunto de grises, que se manifiesta en la escena se puede ver la complejidad del blanco, que sumado a la angulación del tercio superior izquierdo invita a ver hacia dónde van los puntos de fuga y cuál es el mensaje icónico de dicho escenario.

La semiótica visual puede afrontar una tipología discursiva de la imagen, estudiar cuál es el punto de vista y comprobar si la iconicidad en sí de la imagen corresponde a la forma sobre la cual se ha propuesto una proposición visual. De ahí que en montones de imágenes al no existir una exactitud en los contornos, un contraste o un detalle delimitado se incurra a no entender qué significa o qué coherencia visual tienen las imágenes.

¹¹² Benjamin

Lindekens ¹¹³ logró demostrar que a través de un simulacro semántico, la existencia de un trazo perteneciente en la fotografía funcionaba como una articulación sistemática. Se llegó a la conclusión siguiente.

".....cuando se trata de determinar las mejores condiciones para la representación fotográfica, sea de los contornos, detalles, contras, etc, se concluye que la más grande exactitud se obtiene por los contornos y los detalles conjuntamente, en función de un contraste determinado".

El contraste pues, parece ser el que defina la unidad elemental de visibilidad fotográfica habiéndose relativizado en los estudios de semiótica visual, el poder representativo de la imagen en general, y por ende, de la fotografía, ya que es posible prestar el interés debido al elemento puramente expresivo de la fotografía. Esto excluirá también la lexicalización como citaba Barthes¹¹⁴ y la localización de Marin¹¹⁵



Ejemplo contraste blanco y negro y visibilidad fotográfica absoluta.

Imagen: Ana De Luis ©

¹¹³ Lindekens 1976

¹¹⁴ Barthes

¹¹⁵ Marin

Como hemos visto el contraste tiene una categoría visual superior al resto pero existen otros factores que delimitan también categorías complejas, nítido versus no nítido, figura-fondo, etc,



Como comprobamos en este ejemplo en materia, figura-fondo el enfoque en el centro de interés dentro del cuadrante superior izquierdo manifiesta que los desenfoques laterales son lo que quieren ser; la falta de coherencia visual y por tanto, de datos.

Eso no sucede con el contraste. Como hemos comprobado el fundamento de la semiótica de la fotografía puede o podría olvidarse del color, ya que la escritura con luz, es decir, la foto, establecería una relación luminosa con lo medido, un sistema diferencial de contrastes luminosos y por tanto, la neutralización de la indiferencia según añade Payant¹¹⁶.

"... todas las experiencias fisiológicas y psicológicas demuestra que nosotros percibimos menos los colores que los valores, es decir, las diferenciales particulares de luminación entre los componentes de un mismo sujeto" Martín¹¹⁷ que hace que el blanco y negro genere hipótesis que dan cuenta del acto periodístico en sí mismo y esa radicalización obvia el color.

¹¹⁶ Payant.-Los siete contrastes de colores.- Ed. Lumen, 1977

¹¹⁷ Martín, Manuel.- Teoría de la Comunicación.- Ed. Cegal. 1989

Quizá en la totalidad de la luz reflejada encontremos que el blanco podría ser no leído y el negro tampoco por la ausencia de luz, por tanto, existirían lecturas de imagen que darían aspectos tales como la noción del color, ella semiótica del opuesto etc. Los colores serían representación de diferentes intensidades luminosas gracias a su relación con el blanco y el negro.



Imagen: Ana De Luis ©

PARTE IV

La Prensa Actual: el Lenguaje Fotográfico en Internet



IV.1 Las Redes Sociales

La comunicación social empieza a generalizarse cuando de forma indiscriminada cualquier sujeto es fotoperiodista porque puede al ir cargado con un móvil que justifica la escena. La fotografía de lo que acontece empieza a ser una imagen transferida en segundos, sin criterio, sin técnica, conocimiento o acaso las mínimas nociones de luz, pero en cualquier caso, y siempre, con la garantía de ser una imagen perfecta compensada por la calidad de los pixels y la “bondad de la cámara del móvil”. Efectos, iluminación, contraste y otras cualidades aprehendidas harán que en un determinado momento y en esa precisa circunstancia, varios miles de personas fotografíen un hecho que no está validado por la prensa pero que de forma inevitable se ha constatado.

La practicidad y la autonomía que ha proporcionado el móvil ha hecho que en muchas ocasiones algunas informaciones que nunca hubieran estado cubierta, tengan un documento gráfico gracias a un teléfono de alguien que pasaba por allí. Contextualizar todo con una foto hace que todo cuanto acontece tenga que pasar por el desarrollo de lo que se ve y por tanto, de lo que se hace de repente “viral”.

La importancia de la imagen hoy, siglo XXI no deja de ser imprescindible dentro de la secuencia de todo lo que acontece en la vida de las personas antes anónimas, ahora protagonistas de una historia; la suya. Esa de la que todos participan cuando se ve que por primera vez, todo lo que sucede y es distinto puede verse.

El periodismo entendido como tal deja al titular como ejemplo para transformarse siempre en una imagen que justifique lo dicho y si a ello le añadimos la imagen en movimiento, conseguimos que sea, efectivamente, la noticia por la cual, emitimos una información en directo, en tiempo real, de algo que es nuestro, pero que quizá pueda ser participado de todo lo que tenga que ver con el mundo; hoy,

uno, único y unido por medio de las llamadas redes sociales. En tiempo real conseguimos narrar nuestra propia vida, nuestras aficiones, lo que queremos y lo que ganamos, lo que nos gusta y lo que estamos bebiendo; somos la emisión en directo de nuestra propia privacidad.

Ya no digamos si constatamos de un modo in situ, un atentado, un accidente o una circunstancia que necesariamente no estábamos buscando. En ese sentido, poder llegar a fotografiar lo visto sugiere que al “subirlo” a la red nos convirtamos en ese instante en el pretendido periodista gráfico que en otro tiempo, no hace más de diez años, hubiera ido a constatar lo mismo bajo la tutela de un redactor, un editor gráfico y acaso el director que hubiera asentido con su desplazamiento.

Las redes sociales actuales, manifiestan un periodismo de calle, perfecto para fotografiar y ser “subido”. La red Instagram relata con mayor o menor efectividad qué se cuece en cada acto, hecho, acontecimiento e incluso en la vida de cada una de las personas que de forma particular, hacen de su vida un relato visual.

El recuerdo de la Polaroid bajo el cuadrado de las instantmatics de los años 70 consolida el panorama gráfico de un modo puntual y real.



Instagram

IV.2 ¿Compartimos lo que vemos?



La puesta en escena de lo acontecido ha hecho que en este instante, ahora mismo, se de a conocer la vida y milagros de un fulano acaso desconocido, frente a un acontecimiento extraordinario; un concierto, un partido de fútbol o un accidente del que somos protagonistas.

La toma de imágenes cuadradas similares a las de la Kodak Instamatic junto con los once filtros digitales, hace que la edición de nuevo in situ, procure que en todas las redes sociales se comparta lo visto; de nuevo el periodista gráfico, único

y competente si lo fuera, que da a conocer a través de Facebook, Twitter, Tumblr, Foursquare, etc, etc, lo que tiene lugar de en su instantánea.

De igual forma, el video de Instagram permite que 130 millones de usuarios formen parte de la comunidad y compartan de nuevo momentos que forman una historia contada; en tiempos un reportaje que pudiera refrendar lo visto.

Ni que decir tiene de los videos virales de You Tube; la red de video de Google en donde se almacena videos de distintas clases, documentos, archivos gráficos y sobre todas las cosas, documentales que en otro tiempo jamás se hubieran podido ver, compartir o ni siquiera editar.



Ser el que emite, graba, edita, cuelga y sobre todas las cosas, ser el dueño de la imagen ha hecho que todo cuanto acontece; bueno, malo, no tan extraordinario sea colgado en el archivo de datos mayor del mundo. No hay nada que se le pregunte al buscador más utilizado que no esté fotografiado, grabado, subido o bajado de la red.

La imagen periodística acaso también llega a las redes más populares y son los mismos medios los que procuran tener difusión a través de todos los canales. Sus

“Likes o Me gusta”, ha hecho que un programa tenga o no audiencia, en relación a lo que la sociedad en ese momento demanda. Es frecuente ya ver los hashtags, #periodismo, dentro de los programas de televisión y de esa forma, a través de Facebook y Twitter, el periodismo popular, determina de nuevo qué es lo que más interés tiene.

La percepción visual de nuevo llega al espectador de forma que la audiencia registra una influencia importante en el programa. Todo lo fotografiado en el mismo se cuelga; ya puede ser una tertulia o un programa de radio; todos, sin dejar uno, hacen constar a través de todos los canales lo que llega al espectador de forma única, quizá sin buscarlo, definitivamente, gracias a los medios y redes nuevas en donde todo lo que se sube, existe, se constata y en muchas ocasiones da pistas a averiguaciones, suministra datos e indefectiblemente nos hace testigos momentáneos de la realidad; esa que tenemos, que predecimos con cierta claridad y que en parte no nos permite ver con los ojos casi nada. Es ya frecuente ir a un concierto y ver cómo la gente se pierde el mismo porque está pendiente del movimiento de la cámara, está quieto grabando durante todo ese magnífico tiempo; ese trabajo que nos hizo perder hace años lo que vivíamos porque no podíamos disfrutar de ello ya que estábamos de facto, trabajando. Hoy, todos sin dejar uno quieren ser testigos de



la mejor grabación, emisión y fotografía de lo que han llegado a ver; posteriormente se encargan de subirlo a su red y durante días están pendientes

de la influencia o no entre sus seguidores, mal llamados amigos que de una única

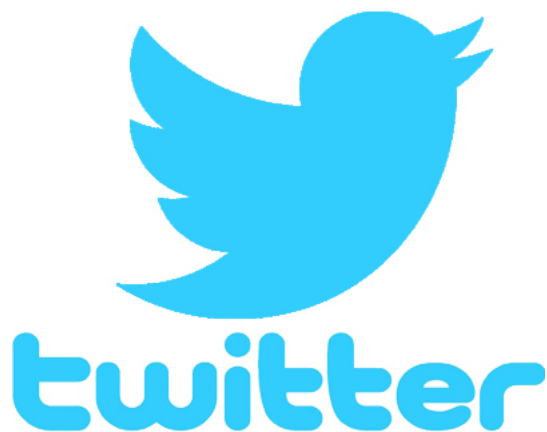


forma llegan a verlo, copiarlo, pegarlo en incluso utillizarlo como si ellos mismos hubiesen sido los autores de los hechos narrados de forma visual.

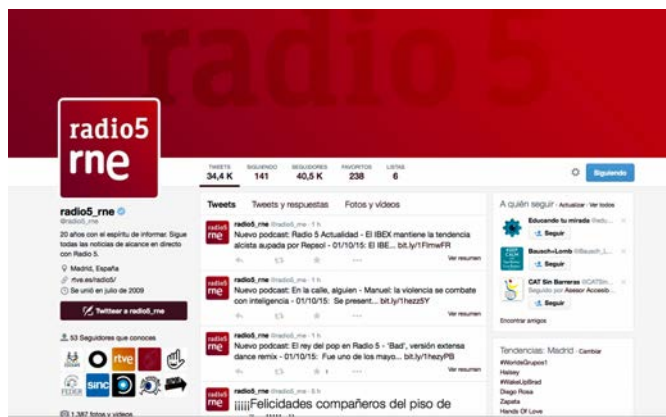
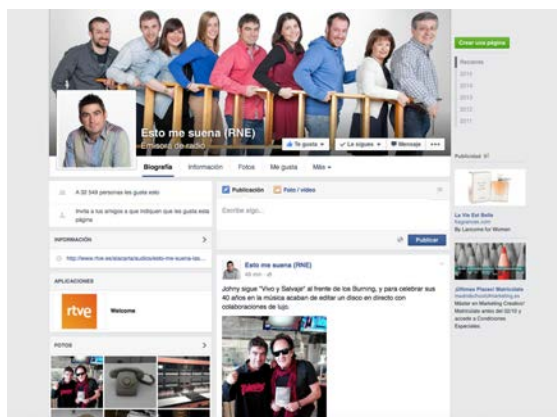
Ese trasfondo que lleva a lo primero, nos sugiere que en este mundo globalizado del periodismo de calle, todas las personas van armadas con las herramientas que en otro tiempo, no hace mucho hubieran pertenecido solamente al sector de la prensa. La reflexión nos lleva a gestionar muchas formas de entender lo que se publica porque obviamente, no todo lo que se sube, o mejor dicho, casi todo lo que se sube, no merece la pena; ni siquiera es una forma de expresión. Quizá es la única forma de ver pero no es la más adecuada.

El periodismo actual que se ha popularizado a hecho lucir, acaso aún más, a aquel que sigue siendo el periodismo de calidad; el purista, el que cuida el detalle de la luz y de las sombras, del sistema zonal y de la estrecha medida de medio diafragma que garantice la profundidad de campo. Mirar y disparar, o grabar, en cualquier caso y en todo caso, no es del todo correcto.





De la misma forma el seguimiento en Twitter de las imágenes y descripciones de los hechos, hace que en todos los programas, revistas y medios actuales, también suceda



IV.3 Lo que vemos; lo visto y lo subido

La creciente circulación de mensajes visuales que no son otros que los que vemos a lo largo de la jornada, manifiesta una vez más el deseo íntimo y absolutamente personal de compartir lo que te gusta. Como hemos visto anteriormente en la

prensa actual, las manifestaciones de los gustos y lo que nos envían a las redacciones dentro de los espacios de Facebook, Twitter, Tumblr, Instagram, etc, etc, podemos ver el afán y a veces, absurdo afán de ver lo que en ese instante cualquier persona tiene.

La sociedad interconectada viola los principios básicos de lo personal y se atreve a entrever lo privado del prójimo porque ve todo cuanto éste le manifiesta. Lo que vemos no deja de ser producto no de conceptos que hemos contemplado como válidos. Atrás se quedan las relaciones psicofisiológicas de los gustos por el arte, por lo bello y por la manifestación de lo que tiene que ver con nosotros. Comienza el ataque frontal de lo que vemos que no dejamos de fotografiar.

Una vez iniciada la jornada, lo que vemos forma parte y lo es, de un modo absoluto si es compartido en las redes. De nada sirve que todo nuestro empeño se cierre a un disfrute privado o siquiera con personas que tienen que ver con nuestro entorno. Lo visto y compartido llega a formar personalidades únicas que tienen identidades también únicas y manifiestan todo cuanto son capaces de ver. Ese propósito más o menos eficaz porque en alguna ocasión digamos que ha sustituido al periodista que no estaba, hace que en la selección de un día cualquiera de las redes, no seamos capaces de distinguir lo bueno de lo malo, lo único de lo extraordinario.

El fotógrafo de prensa adquiere la distinción de ver la aguja dentro de la paja porque la autenticidad de lo que se refiere al criterio periodístico no se comparte sino que se publica. La contaminación de la fotografía de prensa ha significado que a priori no se mire lo que se ve y tampoco se vea lo que se mira. Es una contradicción a la que llega la juventud que nace con la función de no leer pero sí de compartir lo visto.

Al ver, no se estructuran las nociones del conocimiento sino que se obtiene el mensaje último de la escena; ¿qué es? Nuestras reflexiones acerca de la comunicación visual y del lenguaje fotográfico se ven casi exclusivamente dentro del área de la especialización informativa. Los receptores, actualmente siempre abstractos juzgarán en mayor o menor medida nuestra capacidad de compartir lo que hemos vivido. En el sentido estricto de la palabra cualquier imagen tomada es compartida sin criterio y sobre todas las cosas, es considerada información. Hemos de agradecer a la tecnología el enorme diálogo entre el

suceso y el medio cuando de forma anónima nos han hecho llegar imágenes que en otro tiempo se hubieran perdido.

No hace falta nada más que buscar un término en internet para obtener millones de imágenes libres, sin datos ni autor, sin considerandos que nos den pie a saber algo más del sujeto que los hizo posibles. No tenemos idea de lo que supone que algo que se ha hecho y procurado sea robado y publicado a tal efecto y ese mal endémico que ahora corre por las redacciones on line nos hace suponer que el futuro es ese tal y como sucede en el resto de las cuestiones que tienen que ver con un autor.

IV.4 La percepción de un ojo no periodístico

En la evaluación pertinente acerca de este fenómeno que converge necesariamente con las teorías de la evolución de la comunicación audiovisual de este siglo, somos capaces de ver e incluso de mirar una imagen que publicada sin el menor rigor, establece el “acompañamiento” o ilustración de la imagen. No solo podemos concebir ésta como no válida sino que vemos pesar en relación a la escala, la profundidad de campo, la ley de los tercios e incluso la sección áurea errores que nunca podrían cometerse dentro del ojo del que ve información.

Como he citado anteriormente, cuando en prensa el arte invade el terreno de lo meramente informativo damos lugar a un calado incluso bello que irrumpe en nuestra mente y llega a lo más profundo. Toda la documentación gráfica de este siglo converge con la del anterior en materia de guerra o contiendas bélicas. Imágenes de contrastes agudos que como hemos analizado antes, llegan a ser atemporales si no fuera por el contexto en donde se realizan. La pureza de la imagen hoy se vertebra en relación de los pixels y anteriormente solamente por la. Los elefantes en ambos casos se sitúan en el mismo cuadrante pero como vemos el movimiento del primero en el atardecer, a pesar de estar sobreiluminado por el flash que se registra en su pupila, establece un color escalado dentro de la medición dada por el atardecer- claramente imagen profesional-. En el siguiente ejemplo, como he recalcado, la escena rota por la escala impropia al situarse en

el medio deja un elemento plano con una polarización de los extremos. Solamente pueden ser percibidas las imágenes en contextos en donde se estipule el desarrollo lógico de la cercanía versus lejanía en esa contradicción que da lugar a la indiferencia.

El ojo no periodístico no busca sino que encuentra. Se desarrolla una tendencia real de la toma pero no se medita ni se estructura la representación. Las nociones de real, verosímil, igual, imita en cierta forma lo visto, tal y como describe Barthes* en el año 73. "Se dirige la mirada hacia un horizonte, se corta la base de un triángulo cuyo ojo hace de vértice"

En la imagen amateur de captar sin objetividad ni perspectiva periodista da solamente un resultado de impresión de la realidad pero siempre vemos fallos en torno a la inclinación de planos, la intencionalidad retórica, la intervención técnicoestética del autor, etc, etc.

La perspectiva solamente puede ser corta o larga si pertenece a la profundidad espacial y también podemos hablar de lateralidad, de conceptos que tienen que ver con lo ancho, lo estrecho, lo largo, lo corto. No podemos valorar solamente los modos típicos de ver si no creamos figuras retóricas que puedan estar a la altura de las circunstancias.

El ejemplo más drástico se configura en la foto deportiva. No es fácil disparar a 200 km/h una bola pero más difícil si cabe, es encontrar el punto en donde la estética raya con la categoría, en este caso, deporte, y el ojo, configura una estética difícilmente superable.



Aquí no ha lugar el ojo no periodístico ni la escena tomada acaso con un móvil.

Vemos un ejemplo de nuevo que configuraría el contexto emisor-receptor de una forma absoluta. ¿Por qué tenis? porque en otros deportes al ser planos largos es más fácil si hablamos de facilidad, contextualizar la escena, la calidad óptica. Pongo un ejemplo de una imagen al azar del National Geographic en donde



validamos el concepto periodístico a cambio de una imagen, no periodística tomada acaso como interpretación de lo visto. He escogido dos imágenes sin sujetos para que la circunstancia no de lugar a una interpretación en el contexto superior; el de la

expresión.



IV.5 El fenómeno del Selfie

El primer selfie de la historia data de 1829. Robert Cornelius se autorretrató captando su imagen coqueta en el espejo. Un amateur que vió la belleza reflejada y quiso captarla, ¿quién no ha hecho eso alguna vez?



El segundo data de 1920. La captación del autorretrato concebido como parte de la información siempre ha supuesto un handicap a la hora de verificar la autoría; ¿quién la hizo? ¿cuándo? ¿estaba usted ahí?

Los sistemas de autodisparo sugirieron en los comienzos del siglo XX un supuesto auténtico de lo que podrían lograr las cámaras; disparar con el fotógrafo incluido una vez compuesta la imagen.

La primera imagen autohecha, fue tomada en la terraza del estudio fotográfico del Marceau en Nueva York.



Los protagonistas sujetaban la cámara porque el autodisparador no había sido aún fabricado. Esta imagen sería y es hoy, el primer documento gráfico que verifica que el ser humano tiende a repetir los mismos actos cuando de conductas se refiere.

En plena gala de los Óscar casi un siglo después, los autores del disparo selfie que dio la vuelta al mundo a través de Twitter, manifestó de nuevo la autoría del que sugirió dispararse.

He aquí dicha producción y el entorno que generó dicho despliegue gráfico. Nadie atisbaría por un segundo que comenzaría la larga lista de selfies de personas, personalidades, personajes y sujetos anónimos que siempre verificarían

Aproximación a una teoría de la información gráfica: un estudio del lenguaje fotográfico

lo vivido; inmortalizar la experiencia y demostrarla, mejor lo primero que lo segundo.

Todo empezó con esta imagen:



¿Cuáles son las razones que impulsan a un fotógrafo a fotografiarse dentro de la escena? El síndrome narcisista como se ha comenzado a estudiar, logra captar la personalidad del sujeto que dispara y el lenguaje fotográfico de lo captado nos invita a conocer más de él. Los logros, aptitudes y obsesionarse por compartir lo vivido traslada al entorno privado a sujetos anónimos que ven lo que manifiesta públicamente. Nada importa y nada tiene coherencia visual.

En el entramado que gestiona estas conductas del todo alarmantes, choca que entre la prensa se cuelen imágenes en donde se atisban problemas conductuales, de autoestima y de riguroso desorden mental. Una cosa es hacer una foto en un bosque cuando nadie puede disparar, y otra bien distinta, disparse en cualquier situación por extraña que ésta sea, con tal de verificar el acto fotográfico, constatarse, y digo bien, que hemos practicado la escena y ofrecerla a cuantos quieran verla en las redes.

La publicación compulsiva de lo que se hace, comparte, come, etc, sugiere que se muestran los signos más primitivos de los sujetos con tintes narcisistas y con la autoestima baja. La psicopatía que puede producir estas conductas repetidas, demuestra una vez más el peligro de constatar en una imagen sin cualificación alguna, todo lo que tenga que ver con lo vivido. El falso periodista o falso periodismo aterriza en las páginas de las personas que comparten actos oficiales, conciertos, obras de teatro e incluso cine. De todos es sabido que cuando se ve a través de una cámara el cerebro no piensa sino que se concentra en no perder el equilibrio y no mira, ve. Cuántos conciertos perdidos por el afán de grabar y verificar, a propios y a extraños que yo estuve ahí.

Participar en las redes de los autorretratos compulsivamente provoca la alerta sobre el individuo pero no solo sobre él, sino sobre las personas que deben aprobar sus actividades por simples que éstas sean. El reconocimiento público pasa por estar vinculado a una conducta reiterativa; si obtengo beneficio porque socialmente soy el mejor, tendré que seguir proyectando mi vida en las redes para seguir siendo ese personaje.

Definitivamente en la prensa se logran incrustar algunas imágenes de autorretratos sobre todo con personalidades aunque si la edad del sujeto roza los 40 años éste propondrá a alguien que tome una instantánea en vez de provocar una escena grotesca al lado de una personalidad.

El problema roza los límites de lo “normal” cuando en las redes se cuelgan alrededor de 55 millones de imágenes al día. ¿Qué editor podría contemplar semejante escenario de imágenes? ¿Qué validez tienen?

IV.6 El milagro de la escena: retoques, el fin de la era

Actualmente la fotografía se considera un medio que consigue lectores, no hay lectores que ilustran el texto. El consumo visual al que hemos alcanzado procura la estética por encima de la información y no todo, salvo lo que hemos analizado con contrastes profundos, requiere dicho tratamiento.

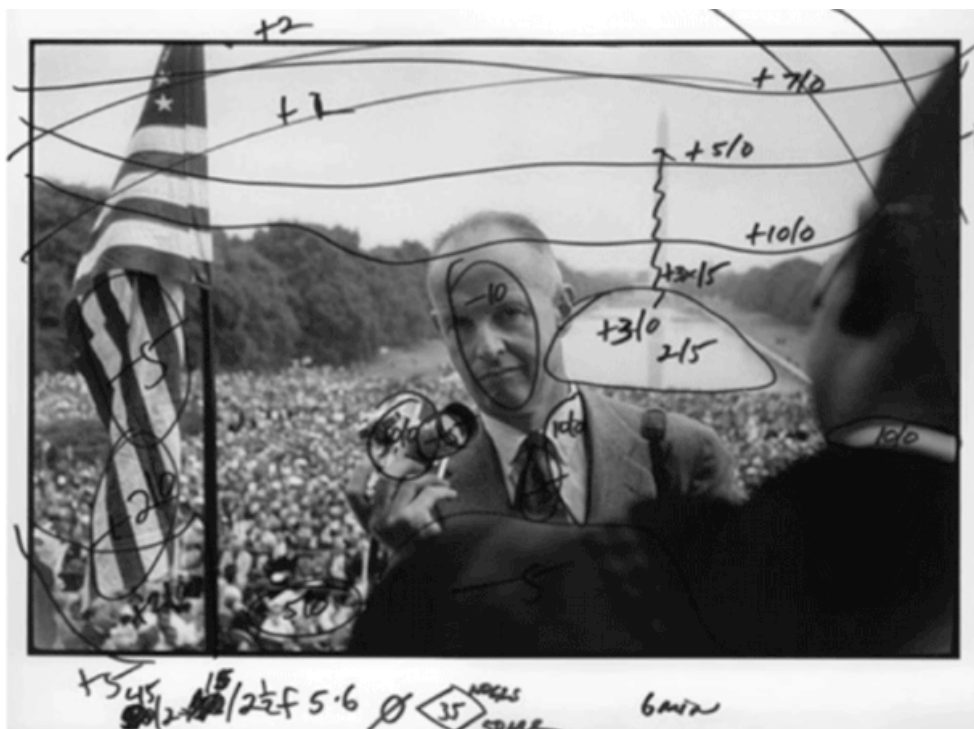
En todas las épocas se han considerado cambios, antes efectuados con el revelador y las diluciones expofeso para lograr determinada calidad, y posteriormente con el papel comprado a tal efecto.



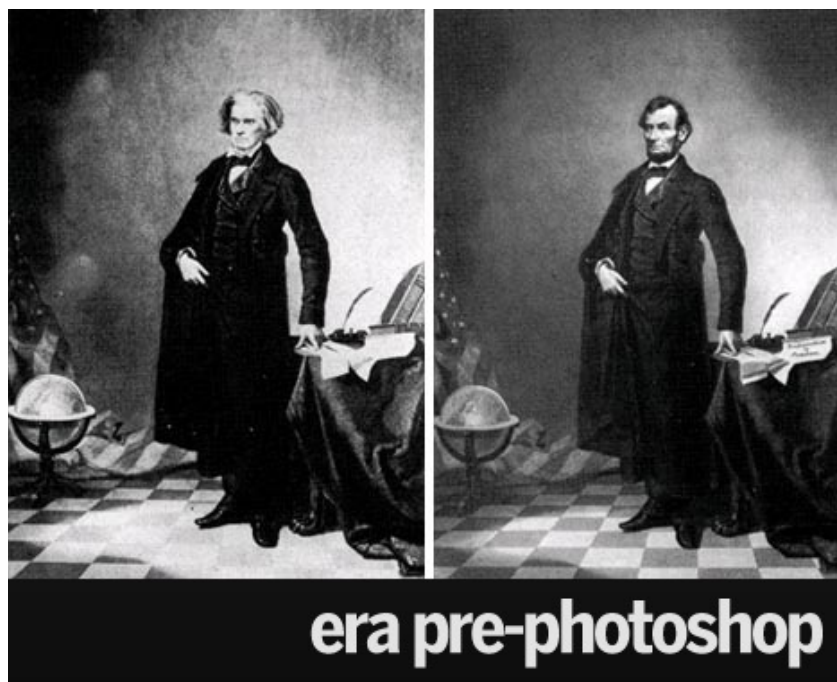


Aquí vemos una imagen de Magnum en donde figuran los errores y lo que se debe cambiar para que quede mejor.

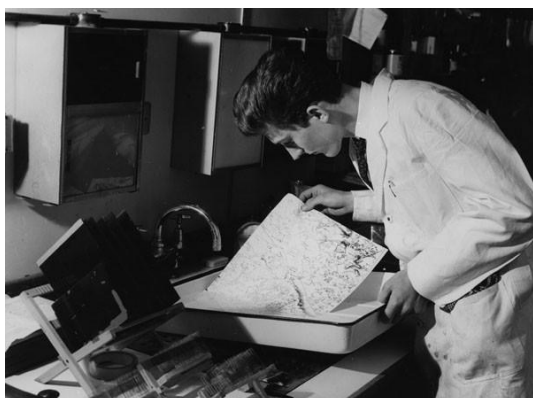
Editar, retocar y mejorar la imagen era una forma personal de interpretar lo visto pero nunca se cambiaron las imágenes tal y como sucede ahora. La mejora de la exposición, aclarar con un revelado suave o intensificar los negros podría ser



válido pero no era considerado bueno por el sujeto que había medido la foto exprofeso.



La tecnología llegó a las redacciones y con ella la falta de pulcritud de la imagen realizada. Solamente en fotoperiodismo de calle se estructura un buen hacer en torno al respeto que se tiene de la medición. No se suben los negros ni se hacen enmascaramientos pactados; se respeta la condición de haber obtenido una imagen de tal forma. Todas las expuestas convergen en los mismos puntos; negros intensos, carencia de grises o si los tuvieran, exposición de los ocho grados y blancos puros.



No podemos decir igual de las imágenes en color que deambulan por las redacciones e ilustran personajes irreales y gestionan parámetros de belleza inexistentes. En este apartado los detractores de estos conceptos analizan que su

belleza corresponde a la realidad y no siempre está bien visto obtener la imagen tal y como se ha hecho.

Actrices, actores, políticos e incluso personas anónimas ilustran las revistas, periódicos y todo tipo de ediciones que procuran la belleza por antonomasia.



Veamos los cambios que se procuran y las facilidades con las que se le atribuye a un personaje una belleza que no le corresponde. En este sentido, el lenguaje fotográfico y la semiótica de la imagen confunden al espectador que de forma



incluso celosa, intuye las bondades de una persona que ni siquiera se parece a lo que es. ¿Quién no ha soñado con parecerse a alguna actriz o conocida que nunca envejece? ¿Es esto una manipulación semántica en toda regla? Desde el aspecto narrativo estaríamos entrando de nuevo en la despersonalización de la materia gráfica para la obtención de un producto a la carta y por tanto, entraríamos en otro aspecto que nada tiene que ver con el fotoperiodismo.





El último caso aparecido en prensa en donde la actriz denuncia la foto aparecida en portada. ¿Acaso soy esa? Siluetear los brazos de una mujer joven, adelgazarla, conseguir un azul cobalto, un cuello perfecto, una cara redondeada y unos labios definidos ha hecho que no sea ella quien se identifique con la imagen que cedió al medio.

¿Cuál es la razón de hacer ver lo que no es? Quizá la estética que predomina no sea otra que la de procurar hacer ver lo que no es común y de esa forma, la fotografía pasa al otro lugar; la pintura recrea imágenes captadas y ya no forman parte de la autoría del periodista sino del que recompone lo que tú has hecho a la medida de la publicación.

IV.7 El futuro en sus manos

La diferencia entre leer las imágenes como si fueran palabras o referirnos a ellas como elementos de un código textual en una situación comunicativa específica, radica en que no valoramos que cada imagen, cada una de ellas, tiene una estructura perceptiva sobre la cual, cada sujeto relacionará los elementos visuales con una vinculación abstracta, ya sea de color, espacio, forma, etc, etc.

Dentro de la enunciación de la imagen si ofertamos cualquiera de las expuestas a los miembros de un jurado, ninguna de las personas que observaran una escena podrían establecer el compromiso de valorar lo mismo. El paradigma de cómo funciona la imagen desde una perspectiva única llega a ser absolutamente falso y de ahí que vada uno de nosotros vea y conozca las cosas en relación al impacto primero, posteriormente a la forma de leer y en tercer lugar a la leyenda que ha efectuado si reconoce alguno de los elementos como identificables para él.

Si encontramos imágenes nuevas dentro de nuestra escena, seleccionamos en la memoria visual una estructura de perceptiva y una escena visual; para ello tendremos que relacionarnos con una imagen parecida, reconocible y memorizada.

A continuación tendremos que relacionarnos con el contexto y con la hipercodificación de ese contexto y por último, tendremos que corresponder el detalle a la respuesta que queremos manifestar como válida. En el caso de existir personas, hemos visto que el punto de vista está sujeto a la valoración de su mirada, pero, ¿qué sucedería si todo estuviera sujeto a algo inanimado?

El valor referencial nos dará pistas sobre la señalización del nivel de expresión y por tanto, de la forma según el contexto, externo o interno desde el punto de vista del contenido.

¿Está el futuro en las manos de la imagen no descrita?

En la actualidad, todos los jóvenes manifiestan subir a las redes alrededor de veinte imágenes que como hemos visto, conforman su nivel de vida, su actividad, su área narcisista, sus gustos y pareceres, pero ¿es eso fotografía?

En los contextos referidos a la expansión de la imagen como futuro de lo que se ve, los considerandos de las personas dedicadas a informar, no comprenden cómo se puede dilapidar el concepto de luz sumado al de toma, perspectiva, punto de vista, etc, con tal de obtener una escena.

No hay que dejar de valorar que los signos icónicos obtenidos en ocasiones por el azar, porque pasaba por allí un móvil o porque casualmente alguna de las escenas fueron fotografiadas, éstas han pasado a los archivos gráficos de los diarios y de las noticias emitidas a tal efecto porque sin la imagen, una vez más, no podemos determinar la certeza y veracidad de los hechos.

En ese sentido, las imágenes ya no se identificarán como signos icónicos sino serán imágenes que representen lo gráfico sin más contexto que el aprehendido a tal efecto.

Como decía McLuhan¹¹⁸,

"El hombre sabe más porque se ha fabricado prótesis para alargar sus sentidos, pero esas prótesis no hubieran sido posibles sin la producción de cálculos mentales en la historia de la humanidad.

El hombre no sabe más solamente porque ve más, sino porque sabe más.

No existe análogos sin logos" (semejanza sin razón o palabra)

.....

¹¹⁸ McLuhan, M. - El medio es el mensaje.

Conclusiones

El acercamiento a la imagen fotográfica a la sociedad actual, la proliferación de los medios digitales, la popularización de los móviles con cámaras y los conceptos de enviar, compartir y difundir lo visto ha hecho que en menos de una década se haya transformado el lenguaje fotográfico y lo que supone el cambio de hábitos, la relación y la elaboración y difusión de las informaciones y por tanto de la calidad de lo que progresivamente ha evolucionado sin cambios aparentes. Por tanto deduzco las siguientes conclusiones:

- 1.- La codificación visual y por tanto el lenguaje informativo de lo que circula en el siglo XXI determina obviamente puntos de referencia distintos, enfoques teóricos contrarios a los puristas del siglo XX y un funcionamiento evolutivo imparable de lo que será el modelo por excelencia del siglo XXI.
- 2.- El concepto específico y la base funcional de la imagen junto con la base sustantiva sobre la que trabajar, revertirá en el nuevo logro de una fotografía hecha a la medida de las cosas y siempre, en un gran abanico de elección, con puntos de vista diametralmente distintos.

3.- Mi reflexión en torno a la comunicación visual fotográfica de la especialización informativa me lleva a determinar que el receptor; ese anónimo sujeto al que todo le llega, desarrollará una actitud y un planteamiento distinto del que acaso se hubiera desarrollado. Los criterios y críticas formularán acciones analíticas distintas, revisables según la época y formarán parte de la especialización segmentada por informaciones y globalmente admitida.

4.- La contemplación de las imágenes atemporales será de nuevo un escenario cuasiartístico en donde el elegido podrá satisfacer sus conocimientos de luz y toma para transferir la oportunidad de haber visto a los receptores que añadan a sus imágenes, grandiosas imágenes, los datos oportunos para conformar el documento gráfico.

5.-La teoría fotográfica y de nuevo la perspectiva semiótica de la información gráfica han dado un cambio tan drástico que acaso debiéramos pensar que todo lo que vemos ya lo hemos visto antes. Quizá, porque entre la abundancia, la constancia no existe y la necesidad no apremia.

Definitivamente el cambio está ahí.

BIBLIOGRAFÍA

- Archer y Krampen.- Sistemas de Signos de Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili. 1988
- Alzaga, Guillermo.- Planificación conceptual: Una guía para un mejor planeta, 3ª edición, GG&G Editores, México D.F., 1997.
- Arheim, R .-Hacia una psicología del arte. Arte y entropía. Madrid. Alianza 1980
- Bates, T .- Eficacia del mensaje educativo. Comunicación. 1981
- Barthes, Roland : El Mensaje fotográfico, en CUADERNOS DE COMUNICACIÓN N° 1, 1964.
- Barthes Roland.- Mythologies, Paris Seul 1957
- Baron, Robert.-Psicología. México. Prentice Hall, 1996.
- Baudelaire, Charles.- Curiosidades estéticas. 1962 Classiques Garnier
- Baudrillard, J.L.- What are you doing after orgy? 1983
- Baudrillard, Jean: Videosfera y Sujeto Fractal, en VIDEOCULTURAS DE FIN DE SIGLO. Ediciones Cátedra, 1989.
- Bender Lauretta, Test Guestáltico Visomotor (B.G.), Fundamentos Científicos, Editorial Electrocomp,S.A.,. México D. F., 1986.
- Benjamin, Walter: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Pág.19.
- Bertin, Jacques.- La gráfica y el tratamiento gráfico de la información 1990
- Bozal, Valeriano.- La ilustración gráfica en España. Ed. A Corazón. 1999
- Buck Morss, Susan Dialéctica de la mirada, 2013
- Cabrera, M. A.: La prensa Online, CIMS, Barcelona, 2000.
- Cairo, A. "Coberturas infográficas de actualidad inmediata", noviembre de 2004.
- Casanovas Bohigas, A.(2004) Videoart. Influències dalinianes, en Salvador Dalí i les Arts.Historiografia i Crítica al Segle XX
- Casasús, J. M. Teoría de la imagen. Biblioteca Salvat de grandes temas, 1974.

Aproximación a una teoría de la información gráfica: un estudio del lenguaje fotográfico

Cebrián, Mariano, La información audiovisual. Ed. Síntesis. 1995

Cebrián, Mariano.-Sociedad de información.- Ed Gedisa, 2009

Cebrián, Mariano.-Periodismo en la telefonía móvil.- Editorial Fragua 2012

Cebrián, Mariano y Flores, Jesús.-Blogs y periodismo Editorial Fragua 2007

Collins, A. W Children´s comprehension of television content. 1973

Collins, P. (1970).- Los ideales de la Arquitectura Moderna, su evolución: 1750-1950, Barcelona: G.G

Contreras, F. y San Nicolás, C. Diseño gráfico y creatividad y comunicación, Blur Ediciones, Madrid, 2001.

Colomer, Eusebi, El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. La filosofía trascendental, Kant, Barcelona, Herder, 1993.

Costa, Joan.- El lenguaje fotográfico .- Biblioteca de Comunicación CIAC. 1977

Day, R. H.. Psicología de la Percepción Humana. México D. F.: Ed. Limusa-Wiley, 1973. 227 p.

Dubois, Phillipe.- El acto fotográfico Paidós 1999

Duchemin, David. - El lenguaje fotográfico 2012

Feldman, Robert.- Psicología y Gestalt. México D.F McGraw Hill. 1999

Eco, Umberto. El público ¿hace daño a la televisión? 1973

Farias, Pedro.- Libertades públicas e información.. 1985

Franco, G. La infografía periodística, Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, 2005a.

Franco, G. Tecnologías de la Comunicación. Producción, sistemas y difusión digital, Editorial Fragua, Madrid, 2005b.

Gibson, J The perception of the visual world. Boston. Houghton Mifflin, 1966

Freund, Giselle: La fotografía como documento social. Editorial Gustavo Gili, 1992.

Gioveti, Paola. Los fenómenos paranormales. Santafé de Bogotá: Ediciones Paulinas, 1992. 192

Freund, Gisèle. Photographie et Société. Paris. Seuil 1974

Ivins, William. Imagen impresa y conocimiento. Editorial Gili. 1977

G.W.F. Hegel, Introducción a la estética, Barcelona, Península.

Gombrich, E. H. (1997) Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte. Madrid: Debate

Gombrich, Ernst Arte e ilusión, Paris. Gallimard 1960

G.W.F. Hegel, Introducción a la estética, Barcelona, Península, p.111.

Gomes de Oliveira, R. "Ciberperiodismo. La potencialidad de los formatos multimedia: Estudio del caso de lavanguardia.es", Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación, Universidad de San Jorge, 26-27 octubre de 2006, Zaragoza.

Gubern, Roman.- Mensajes icónicos en la cultura de masas. Editorial Lumen 1988

Gubern, Roman: La exploración de la iconósfera contemporánea. Editorial Gustavo Gili. 1987.

Gubert, Román. La mirada opulenta, Gustavo Gili, Barcelona, 1992.

Guibert, Hervé L'image fantome. Paris Minuit 1981

Hochberg, J. E Adaptación del color. 1951 Paidós

Kanizsa, G Expansión fenómenos de superficie y condiciones complementarias. 1978

Kanizsa G, Percepción, lenguaje y pensamiento. Bolonia. 1983

Kanizsa G. Gramática de la visión 1988 Editorial Paidós

Kanizsa, G. Error de la Gestalt y otros errores de la perspectiva. Revista de Psicología 1976

Kant, Immanuel, Crítica del Juicio, Madrid, Espasa Calpe, 1977.

Kant, Immanuel, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Madrid, Alianza, 1995.

Kant, Immanuel, Crítica de la razón práctica, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

Johnson, Stanley,. El reportero profesional. Trillas. 1988

Marcuse, Herbert, Eros y civilización, Madrid, Sarpe, 1983.

MacLuhan, Marshall, The Gutenberg Galaxy University Toronto Press. 1966

Martín Barbero, Jesús: Nuevos modos de leer. REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL, Stgo, 1999

Martínez Albertos, J. L El mensaje informativo. Barcelona. 1977

Martínez Albertos, J.L Curso general de redacción periodística- Barcelona 1983

Malmberg, Bertil.- La lengua y el hombre. 1989

MATLIN, Margaret W., y FOLEY, Hugh J.. Sensación y Percepción. México D. F.: Prentice Hall, 1996. 554 p.

McLuhan Jonathan.- Miller- Editorial Grijalbo

McLuhan, Marshal.- El medio es el mensaje. Paidós 1986

Metz, C.- Cine y lenguaje. Barcelona. Planeta. 1975

Metz, Christian.-A propósito de la impresión de la realidad y del cine. Paris 1968

Metz, C.- EL significante imaginario. Barcelona. Gili 1969

Moles, A.- El arte ordinario. Paris. Casterman. 1971

Moles, A.- Lo fotografiable. Cuadernos de Comunicación 1970

Moix Queraltó, Jenny, "Mensajes que no llegan a la consciencia" 2000

Mondragón Pedrero G. Lourdes, .-Sínt. Teorías sobre El Desarrollo, Módulo I, Diplomado La Globalización de la enseñanza de la Ciencia Naturales en Primaria y Preescolar, UPN Unidad 094, Centro, 2002.

Mora, Gilles.- Le ravissement stylistique en Cahiers de la photographie, 1982

Olson, D.R Towards a theory of instructional means. Association Chicago. 1982

Perkins, D, The Art of Cognition. Baltimore. The Johns Hopkins University Press. 1988

Pieratoni, G El ojo y la idea. Barcelona. Paidós. 1990

Pieraut, Le Booniec, S.- Etude génétique d´activities sémiotiques. 1967

Salaverría, R.: "Diseñando el lenguaje para el ciberperiodismo", Chasqui, 86, junio 2004. [chasqui.comunica.org/content/view/102/72 /](http://chasqui.comunica.org/content/view/102/72/)

Sandoval, M. T. "Géneros informativos: La Noticia", en Díaz Noci y Salaverría (Coords.),

Sarlo, Beatriz: Revista de Estudios Sociales, N° 5, Bogotá, Enero 2000.

Saussure, F.- Curso de Lingüística general. 1986

Schiffmann, Harvey Richard. La Percepción Sensorial. México D. F.: Limusa, 1983. 453 p.

Schiller, Johann Christoph Freidrich, "Cartas sobre la educación estética", en Escritos sobre estética, Tecnos, Madrid, 1991, p.114.

Sontag, Susan: Sobre la fotografía.- Ed. Edhasa, Barcelona, 1981.

Talens, Jenaro y otros.- Elementos de semiótica del texto artístico. Ed. Cátedra. 1987

Turno, María Luisa. La vida y la percepción visual. Madrid, Librería Universitaria, 1998.

Aproximación a una teoría de la información gráfica: un estudio del lenguaje fotográfico

Panofsky, E. (1999) La Perspectiva como forma simbólica. Barcelona: Tusquets Editores

Pantoja, A. "La imagen fotográfica en comunicación visual", XIII Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación, Zaragoza, 26 y 27 de noviembre de 2006, pp. 129-141.

Peirce. Ch. S.- Collected Papers The Belknap Press of Harvard University Press 1965

Romano, R.- El diafragma. Fotografía italiana, 1977

Schiller, P.- Alternativa estroboscópica. 1933.

Schumann, F Análisis de la imagen 1904

Pieratoni, .- El ojo y la idea. 1945

Valery, P.- (1927) Eupalinos y el Arquitecto. Traducción de Carrer, J., para la edición del Colegio de Aparejadores y Arquitectos

Valero, J. L.- "El relato en la infografía digital", en Manual de redacción ciberperiodística, Ariel, Barcelona, 2003, pp. 555-587.

Valero, J. L. .-"La infografía digital en el comienzo de una nueva manera de informar", ponencia presentada al I Congreso de Periodismo Digital de Maracay, 2004.

Venus, Alberto. .-Teoría del diseño de las galaxias. Guatemala, Prensa Universitaria, 1997.

Vilches, Lorenzo.- La lectura de la Imagen. Paidós 1997

Vilches, L.-Teoría de la imagen periodística, Paídos, Barcelona, 1997.

Warr, P.- La percepción de la gente y los eventos. Londres. Wiley

Williams, Raymond: Televisión, tecnología y formas de pensar. Londres, 1974.

Zunzunegui, S. Pensar la imagen, Cátedra, Madrid, 1989.

Wittgenstein, L Children Communicating. Media and Development of thought, speech, understanding. 1998

Woodfield, R. (1997). Gombrich Esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura. Madrid: Debate,



LAS MEJORES IMÁGENES DE LA HISTORIA DEL FOTOPERIODISMO: SU LENGUAJE FOTOGRÁFICO

Soldado Español. Robert Capa



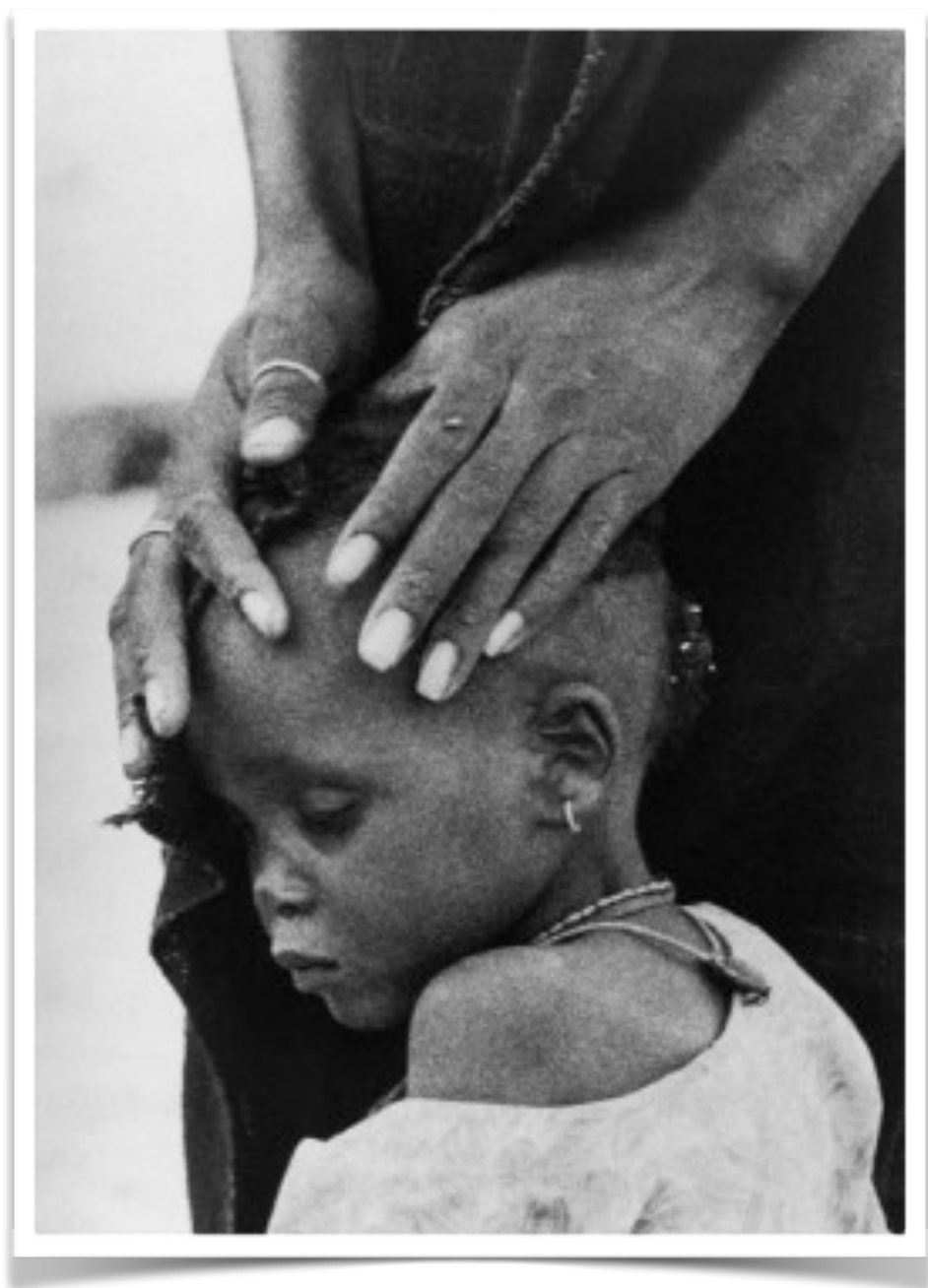
"Kissing the War Goodbye", fotografía de Victor Jorgensen.



Galardonada con el premio Oskar Barnack 2011, esta foto formó parte del reportaje que hizo el danés Jan Garnup para la revista 'Time' de las consecuencias del terremoto devastador de Haití.

JAN GRARUP (LAIF)





OVIE CARTER, USA, CHICAGO TRIBUNE.

Niño víctima de la sequía en Kao, Niger.



MOGENS VON HAVEN, DINAMARCA.

Un competidor se cae de su motocicleta durante un campeonato en Randers, Dinamarca.

MICHAEL WELLS, REINO UNIDO.

Un misionero agarra la mano de un niño a punto de morir de hambre en Karamoja, Uganda.





MANUEL PÉREZ BARRIOPEDRO, ESPAÑA, AGENCIA EFE.

El Teniente Coronel Antonio Tejero Molina y varios miembros de la Guardia Civil y la policía militar asaltan el parlamento de España, en Madrid, en un intento fallido de golpe de estado.



Familiy Life- Associated Press
Darcy Padilla

“Rompehuelgas” es apaleado por los trabajadores en la fábrica de Ford. Fue publicada en 1941 en el Detroit News y su autor fue **Milton Brooks. Ford Strikers Riot**





Fotografía de Robert H. Jackson, del Dallas Times-Herald por su foto en la que capta el momento en el que Jack Ruby asesina a Lee Oswald (el asesino de Kennedy) 1964



Otorgado a Edward T. Adams, de Associated Press por la foto llamada
“Saigon execution”

Premio Pulitzer de fotografía de 2009

Patrick Farrell del The Miami Herald por sus fotos tras el huracán que asoló Haití



Para el Staff del The New York Times por su cobertura fotográfica en el atentado de las Torres Gemelas



HANNS-JÖRG ANDERS, ALEMANIA.

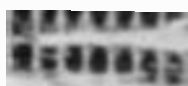
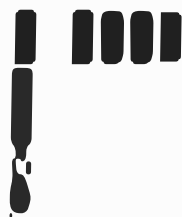
Un joven católico durante un choque con las tropas británicas en Londonderry, Irlanda del Norte.



(NICK) UT CONG HUYNH, VIETNAM, THE ASSOCIATED PRESS.

Phan Thi Kim Phuc, en el centro, corre de la escena donde los aviones de las tropas sudvietnamitas han lanzado Napalm, en Trangbang, Vietnam del Sur.





a) PULITZER PHOTOGRAPHY AWARD WINNER—This photo showing a
first seeing a wounded soldier in a two-day revolt in Puerto Cabello,
Venezuela, in June, 1962, won for Hector Rondon the Pulitzer Prize for
news photography today. The picture was distributed to newspapers around
the world by The Associated Press. Rondon works in Caracas, Venezuela.
AP wire



Ganador de World Press Photo, Mads Niessen, retrató un momento de intimidad de dos hombres en San Petersburgo (Rusia) 2013



Samuel Aranda, fotógrafo español. Esta fotografía fue distinguida con el World Press Photo de 2011. La imagen documenta un herido en las revueltas de Yemen que es abrazado por una mujer con velo cuya composición recuerda a la escultura 'La Piedad' de Miguel Ángel.



Génesis. Jason Islands. Sebastián Salgado.- 2001



OSARIO EN CAMBOYA

JAVIER SÁNCHEZ MONGE ESCARDO.-2012



Famosa foto titulada Raising The Flag On Iwo Jima, tomada por Joe Rosenthal para Associated Press. En ella se aprecia a varios marines de los Estados Unidos levantando una bandera de su país en el monte Suribachi durante la Batalla de Iwo Jima de la Segunda Guerra Mundial.



Adams. Premio Pulitzer. Madre Teresa con un bebé. 2006

ANA MARÍA DE LUIS OTERO

OCTUBRE 2015



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

